

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1979

XXV. ÉVF.

JANUÁR–JÚNIUS

1–2. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA

ÉS

AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSSY LÁSZLÓ, KIRÁLY GYULA, MÁDL ANTAL, ROT SÁNDOR,
SALLAY GÉZA, SALYÁMOSY MIKLÓS, SÜPEK OTTÓ, TAMÁS LAJOS

FELELŐS SZERKESZTŐ

HORÁNYI MÁTYÁS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

DOROGMAN GYÖRGY

E számunk munkatársai: Maria Teresa Angelini egyetemi lektor; Antal Lajos egyetemi adjunktus; Bangó Beáta tanárjelölt; Fábián Zsuzsanna egyetemi tanársegéd; Fogarasi Miklós egyetemi tanár, a nyelvtudományok doktora; Kaposi Márton egyetemi adjunktus, kandidátus; Király Erzsébet egyetemi adjunktus; Kovács Zsuzsa tudományos kutató; Lax Éva egyetemi tanársegéd; Nyerges László, a Magyar Színházi Intézet munkatársa; Óvári Katalin egyetemi tanársegéd; Rózsa Zoltán egyetemi docens, kandidátus; Salusinszky Gábor egyetemi nyelvtanár; Sárközy Péter egyetemi adjunktus; Szabó Győző egyetemi adjunktus; Szigethy Gábor egyetemi adjunktus; Takács József egyetemi adjunktus; Tímár Lajosné egyetemi adjunktus; Víg István egyetemi tanársegéd.

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST, PESTI BARNABÁS UTCA 1.

A Filológiai Közlöny

évente négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest, V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest, V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest, V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 64,— Ft

1 szám ára: 16,— Ft

Indexszám: 25.287

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Croce esztétikájának művészetelméleti alapkérdései

TAKÁCS JÓZSEF

A crocei esztétika aktualitására a tudományág újabb fejlődése döntő csapást mért. A fenomenológiai iskola éppen azokat az oldalakat dolgozta ki, amelyeket Croce „gyakorlatinak”, „empirikus” úton megközelíthetőnek tartott, ezáltal kizárt az esztétikai vizsgálódás köréből. Még akkor sem vett tudomást ezekről, amikor a tisztán szellemi aktus, az esztétikai tény szerves részeként vagy kísérőjelenség formájában felbukkantak: elméleti rendszerének következetlenségeire gyakran a művészetelméleti kérdésekre adott válaszai mutatnak rá a legélesebben. A Lionello Venturi munkásságára oly termékenyen ható, többször kifejtett koncepciója (hogy ti. a szép fogalmát nem elválasztani kell a művészet-től, hanem éppen azonosítani azzal) a művészet elméletének kettéosztásához vezetett.¹

Az első *Esztétikája* a külsővé tevés kérdéskörében tárgyalja a művészetelméletet mint technikai ismeretek gyűjteményét.² Fölsorolja az egyes művészeti ágakhoz kapcsolható gyakorlati tanácsokat, majd visszavezeti ezeket a mechanika, az optika és az akusztika tudományára. A művészet egységének és oszthatatlanságának tételével cáfolva a művészeti ágak létezését, ítélete következetes: a művészetek elméletének semmi köze nincs az esztétikához. A gondolat gyökere, mint erre ő maga utal, a fizikai és a szellemi kategorikus szétválasztásában van.

Első pillantásra talán önkényesnek látszhat, hogy elemzésemet annak a művészetelméleti koncepciónak az alapján végzem, amely az utóbbi időben egyre világosabban körülhatárolódva az esztétikát kiegészítő tudományágot hozott létre. Ebben az esetben mégsem maradhatunk Croce rendszerén belül, hiszen nem elégedhetünk meg a fizikai és az esztétikai tény amúgy is életképtelennek bizonyult, merev kettéválasztásának cáfolatával, másrészt pedig egy önmagában érvényes, „kívülről behozott” szempontrendszer még jobban kiemeli a crocei gondolat sajátosságait, végül is ez segít hozzá, hogy az értelmezés túlmutasson a pusztán esztétikatörténeti vizsgálaton, és az általában az egész életmű legpozitívabb vonását: rendkívül inspiráló gondolatgazdagságát hozza felszínre.

¹ BENEDETTO CROCE: *La teoria dell'arte come pura visibilità*. In: *La critica e la storia delle arti figurative, Questioni di metodo*. Bari, Laterza, 1934. Ebben a felfogásban a művészetelmélet egyrészt az esztétikához tartozik, másrészt – mint a gyakorlati ismeretek gyűjteménye – a természet-tudományok része.

² Est. XV. fejezet

Ha tehát a művészetelméletet nem csupán a művészeti technikák gyakorlati ismereteit rendszerező ismeretanyagként, hanem valódi, fentebb meghatározott értelmében vesszük, alapkérdését a műalkotás létezés módjával (ontológiai státusával) kapcsolatos problematikában ragadhatjuk meg. Míg az esztétika a *szép* kérdését általánosságban veti fel, filozófiai szinten, a művészetelmélet a konkrét műalkotásokból indul ki, arra keres választ, hogy az esztétikum – amely a művészet sajátja – hogyan konkretizálódik, „tárgyasul”. Croce – egész esztétikai rendszerére is jellemző módon – ki nem dolgozott utalásokon túl akkor kerül valójában szembe ezzel a kérdéssel, amikor az *Encyclopaedia Britannica* számára az *Aesthetics* címszót dolgozza ki,³ amikor tehát saját rendszerétől eltávolodva bizonyos mértékig, olyan kérdéssel is foglalkoznia kell, amely idegen tőle. A *Művészi tárgyak: az egyes művészetek elmélete és a természeti szép* alfejezetben ezt írja: „A technika által irányított kommunikáció avagy a megőrzés és a művészi képzet elterjesztésének művelete hozza létre tehát azokat az anyagi dolgokat, amelyeket metaforikusan művészieknek vagy műalkotásoknak (artistici o opere d'arte) nevez az ember: képeket és szobrokat és épületeket, azonkívül, még bonyolultabb módon, irodalmi és zenei alkotásokat, valamint napjainkban fonográfokat és hanglemezeket, amelyek lehetővé teszik szavak és hangok reprodukálását. De sem a szavak és hangok, sem a festészet, a szobrászat és az építészet jelei nem műalkotások, mivel ezek csakis a lélekben léteznek, amely létre hozza és megismétli őket.”⁴ Eltekintve attól, hogy Crocénak a zene iránti közismerten csekély fogékonysága arra indítja, hogy a zeneművet egyrészt a partitúrával, másrészt annak valamelyik megvalósításával azonosítsa, ez a definíció szervesen illeszkedik esztétikai szemléletébe. Kétségtelenül igaza van, amikor megkülönbözteti a képzőművészeti és építészeti alkotások létezés módját az irodalmi és zenei művekéttől, hiszen míg az előbbiek konkrét anyagi valóságukban megragadhatók,⁵ az utóbbiakra érvényesnek fogadhatjuk el a kérdést csak részben megoldó definíciót, miszerint a költészet (és általában az irodalom – nem crocei értelemben megkülönböztetve) „Interszubjektív ideális fogalmak normáinak rendszere.”⁶ Ezek a megkülönböztetések azonban kifejtetlenek maradnak Crocénál, csak annyit jegyez meg, hogy a költészet és zene „bonyolultabb módon” létezik. Másik termékeny gondolat ebben a meghatározásban a művészi alkotások jel-jellegének felismerése, ennek „fortuná”-jára elég csak utalni itt. A kérdés lényege azonban a filozófia alapkérdéseire tartozik. Croce ugyanis a műalkotások ontológiai státusát nem tartja függetleníthetőnek a „lélektől” – amely fogalom tartalmával egész életművében adós marad –, nem érzi meghatározandónak, megelégszik azzal, hogy ebben az esetben is a „comune buon senso”-ra, egy feltételezett társadalmi „józan észre” hivatkozik. Ebben az esetben a „comune” jelző értelmezése kulcskérdéssé válhat: azok az interpretációk, amelyek ennek a determinánsnak nem

³ 1928-ban írja, *Aesthetica in nuce* címmel jelenik meg olaszul. (A továbbiakban: *Aesth.*) A hivatkozott oldalszámok a *Filosofia-Storia-Poesia* id. műre vonatkoznak.

⁴ *Aesth.*, 207.

⁵ „A mű fizikai léte, kézzelfogható egzisztenciája tehát valamiféle anyag, amit ugyanúgy lehet mérni, analizálni, mint bármely más anyagi valóságot.” NÉMETH LAJOS: *A mű és a történelem*. In: *Minerva baglya*. Budapest, Magvető, 1973, 49.

⁶ RENÉ WELLEK–AUSTIN WARREN: *Az irodalom elmélete*. Budapest, Gondolat, 1972.

tulajdonítanak jelentőséget, Crocét a szubjektív idealizmus skatulyájába dugják, holott éppen ebben a Gramscira is ösztönzően ható tudatréteg-elnevezésben ragadható meg Croce objektív idealizmusának legpozitívabb vonása.⁷

Croce prelogikus intuitivizmusától távol áll a *Leonardo* folyóirat körének – mindekelőtt Papininek és Prezzolininek – „hinni akarása”. Ők a pragmatizmus tételei közül elsősorban William James nézeteit vulgarizálták (a szó mindkét értelmében) Itáliában, s így a modern polgári filozófiának ahhoz a nagy szubjektív idealista áramlatához csatlakoztak, amely az ismeretelmélet területén az intuíció és a „tudományos evidenciát megelőző hit” közé egyenlőségelet tesz, és egyúttal magát a megismerést privatizálja. Croce filozófiája éppen az ellenkező irányba tájékozódik, eszerint a nembeliség, a valami-féle homogén egységként tételezett emberiség közös történelme teszi lehetővé a megismerést: a szellemi rokonságot a Husserl vagy a Bergson által képviselt idealizmusban kereshetjük. A hasonló társadalmi-történeti meghatározottságból fakadó analógiákon túl azonban itt is jelentős eltéréseket tapasztalhatunk. Mint Masullo kimutatja, Husserl arra törekszik, hogy „a tudomány történetiségét feloldja az egologikus filozófia »radikális« tudományosságában, (. . . [Bergson]), hogy a metafizika tudományosságát megragadja az élet intuitivisztikus filozófiájában (. . . [Croce]), hogy helyreállítsa az »értékek« kizárólagosságát egy radikálisan immanentsztikus és »tudományosan« megalapozott képben.”⁸

Ha a műalkotások csakis a lélekben léteznek, milyen szerepük lehet egyáltalán a „metaforikusan műalkotásoknak nevezett” fizikai tényeknek? Croce kezdetben⁹ az emlékezet segítőtársainak fogja fel ezeket, és felteszi a kérdést: „Mi mások lennének, ha nem az *újjáalkotás fizikai ösztönzői* (stimoli fisici della riproduzione) azok a szókombinációk, amelyeket versnek, prózának, költeménynek, novellának, regénynek, tragédiának vagy vígjátéknak nevez az ember, és azok a hangkombinációk, amelyeket operának, szimfóniának, szonátának hívunk, és azok a vonal-színkombinációk, amelyeket képek, szobornak és épületnek nevezünk.”¹⁰ Ezeknek a segítségével a szellemi energia – ismét egy meghatározatlan entitás – teszi lehetővé az intuíciók megőrzését és újjáalkotását. Az intuíciók újjáalkotásához, tehát a műalkotás létrejöttéhez két előfeltételt emel ki Croce: az ember fiziológiai organizmusát (amely ha elgyengül, vele gyengül az emlékezet is), valamint a műemlékeket (amelyek elpusztításával megszűnik esztétikai gazdagságuk is). Gondolatmenetében szembeötlő, hogy a kiindulópont mennyire meghatározatlan: művészeti alkotás az, amit az ember annak nevez. Az általános alánnyal megfogalmazott ítéletet ismét csak a „comune buon senso” volna hivatott igazodni, később, mint látni fogjuk, ő maga fordul ehhez a látszatmegoldáshoz. Azonban – a sommás megfogalmazás ellenére is – egy sor kérdésben mutat helyes irányba Croce megfogalmazása, mindenek-

⁷ Felületes és megtévesztő lenne ezt a terminust Berkeley „common sense”-ére visszavezetni. Montale és Gramsci nyomán Kaposi Márton utal Croce „józan észre támaszkodó” okfejtésére, ám konklúziójában, váratlan fordulattal, szubjektív idealistának minősíti. (KAPOSI MÁRTON: *Croce esztétikájának művészeti eszménye*. In: Acta Universitatis de Attila József nominatae, Sectio Philosophica, Szeged, 1975, klny.)

⁸ ALDO MASULLO: *Metafisica ed empirismo nel pensiero di Benedetto Croce*. In: *Benedetto Croce*. Napoli, Libreria Scientifica Ed., 1967.

⁹ *Est.*, 106. skk.

¹⁰ Uo.

előtt annak a dialektikus viszonynak a felismerésével, amely a műalkotás autonóm léte, objektivitása és a befogadó szubjektumtól való függése között áll fenn, és amely viszony egyik vagy másik összetevőjének abszolutizálása zsákutcába vezet. Fontos felismerés az észlelés és az újjáalkotás minőségileg más mozzanatainak megkülönböztetése: a pusztán észlelésben az esztétikum ugyanis nem jelenik meg, a műalkotás létét, a szubjektum szempontjából, az újjáalkotás során nyeri el. A műalkotás objektív léte (magábanvalósága – mondhatnánk Lukácssal) viszont kimerül a fizikai ösztönzés szerepében, és mivel Croce tagadja a fizikai és a szellemi világ közötti bármiféle átmenet lehetőségét, a mű objektív és szubjektív létezmódja között megsejtetett dialektikus kapcsolat rendszerében feloldhatatlan különállássá merevül. Később számol azzal a lehetőséggel is, hogy a költészet minden újjáteremtése valóban új és eltérő olvasatot hoz létre, ám ezt mint az esztétikai szkepticizmus megnyilvánulását elveti.¹¹ A „stimoli fisici” mint az emlékezet segítőtársai Crocénál hangsúlytalan megjegyzés marad, Fülep Lajos ezen az úton jutott el a művészet lényegének feltárásiáig a crocei esztétika bírálata szempontjából korábban egyedülállóan érvényes, ám egyoldalúságai miatt később revideált tanulmányában.¹²

Az újjáalkotás fizikai ösztönzői meghatározatlanságukban a művészi szférán kívül eső tényekre is vonatkozhatnak. Ebbe a csapdába maga Croce esik bele, amikor a természeti szép kérdésével foglalkozik, és ennek a jelenségnek gyakorlati kellemességen kívül esztétikai értéket is tulajdonít.¹³ Igaz, némi megszorítással használja ezt a tételt, amennyiben az újjáalkotás ösztönzője ebben az esetben előfeltételezi a már létrejött alkotást, vagy ha az ember nem rendelkezne megelőzőleg esztétikai intuíciókkal, a természet sem váltaná ki belőle. „A természeti szép előtt álló ember maga a mítoszbeli Narcissus a forrásnál” – írja. A mű ontológiai státusának kérdése így már végképp feloldódik a műalkotás befogadásának, esztétikai elsajátításának kérdéskörében. Tulajdonképpen egyetlen mozzanat hiányzik ahhoz, hogy Croce a műalkotás objektív létét is elismerhesse: annak leszögezése, hogy a mű nem egyszerűen és általában az „újjáalkotás ösztönzője”, hanem maga is megformált rendszer, amelyben a megformálás intencionális tevékenység eredménye. Ez természetesen messzemenő következményekkel járna filozófiai rendszerében: lehetetlenné tenné az anyagi és a szellemi világ kategorikus kettéosztását, végül is idealizmusának alappilléreit döntené meg. Nem véletlen tehát, hogy Croce kihagyja ezt a lépést, tisztában van vele, hogy esztétikai kategóriáinak kérdése a filozófia alapkérdéseivel azonos.¹⁴

A *Breviario di estetica*-ban Croce egy teljes fejezetet szentel annak a kérdésnek a megválaszolására, hogy mi a művészet. Látnyosan kerüli ki a válaszadás gondjait: tréfásan azt válaszolhatnánk, hogy művészet az, amit mindenki tud, hogy kicsoda – írja –, és ha nem tudnánk, ezt a kérdést sem tehetnénk fel. Gondolatmenetében visszatérő jelenség a műalkotás és a művészet felcserélése. „A művész képmást vagy fantáziaképet alkot; és aki a művészetet szemléli, arra a pontra fordítja szemét, amelyet a művész mutat

¹¹ *Poesia* 74.

¹² FÜLEP LAJOS: *La memoria nella creazione artistica*. Bolettino della Biblioteca Filosofica, Firenze, Febbraio 1911, 402–408.

¹³ *Est.*, 108.

¹⁴ *Uo.*

¹⁵ *Aesth.*, 206.

neki, beles az ablakon, amelyet az nyitott neki, és újjáalkotja önmagában a képet.”¹⁶ Nyilván nem holmi nyelvbotlásról van szó, amikor Croce a konkrét művész és műélvező kapcsolatát egy absztrakción keresztül képzei el, hanem teóriája gyenge pontjának elfedéséről. Egy alaposabb stíluselemzés kimutathatná, mennyire jellegzetes, gyakran visszatérő forma, ahogyan képi fordulatokkal fedi el a logikai lánc hiányosságait: a művész által mutatott pontról és kinyitott ablakról ír, ezekkel a konkrétumokkal ellensúlyozza a művészet elvont megjelölését. A művészet nem lehet fizikai tény — írja ezután —, mivel a fizikai tényeknek nincsen valóságuk, a művészet viszont mindenekfelett valóságos. Helyesen úgy kellene feltenni tehát szerinte a kérdést, hogy felépíthető-e fizikailag a művészet (szinte észrevétlenül keveredik ismét a művészet és a műalkotás fogalma), és a saját számára is hamisan feltett kérdésre csattanós választ ad: lehetséges, sőt hasznos is egy költemény szavait megszámlálni vagy egy szobor méreteit megtudni, de ennek haszna csak a nyomdász vagy a szállító számára van, a művészet szemlélője és tanulmányozója nem kalandozhat el a saját tárgyától, vagyis az esztétikai élménytől.¹⁷

A konkrét létezésről megfosztott műalkotások nem szolgálhatnak alapul a Művészet megismeréséhez. Croce érzi ezt az ellentmondást, és a problémát a másik oldal felől megközelítve kijelenti, hogy az egyes műalkotások az örök művészet egyszeri önmeghatározódásai, felfogásukat (reprodukálásukat) éppen az teszi lehetővé, hogy mi magunk is az örök, egyetemes folyamatnak vagyunk a részesei.¹⁸ Az ismeretelméleti agnoszticizmus elkerülése érdekében az individuálist azonosítja Croce az univerzáliissal, ez a megoldás azonban tautológiához vezet, amelynek veszélyére nem figyel fel.

A létezősmód bizonytalan meghatározásából következik az empirikus megfigyelések szervesen beilleszkedése az esztétikai rendszerbe. Az egyes művészi intuíciók és az újjáalkotásukhoz szükséges fizikai eszközök kapcsolatát vizsgálva úgy találja, hogy általánosan érvényes szabályokat nem lehet felállítani ezen a téren, mindössze annyi állapítható meg, hogy a különböző intuíciókhoz különböző eszközök szükségesek. „Vannak drámák, amelyek hatását megragadhatjuk egyszerű olvasással; másokhoz viszont kell az előadás és a színpadi berendezés”¹⁹ — írja, holott a kétféle létezősmód tételezése csak úgy egyeztethető össze rendszerével, ha a „költészet” köréből kizárva a művet az „irodalomhoz” sorolja. Az utóbbi eset alaposabb vizsgálata szükségképpen a műalkotás objektív létezésének elismeréséhez vezetett volna, hiszen nem kevesebbet állít, mint hogy vannak műalkotások, amelyek nemcsak történelmileg változó, de egyébként is egyszeri és megismételhetetlen interpretációk, előadások révén fejtik ki hatásukat, közben viszont állandó, nem változó mozzanatokot őriznek. Az esztétikai élménynek — a műalkotás kikapcsolásával — az eredeti művészi intuícióra való visszavezetése ebben az esetben nem megoldható: az intuíció „egy és oszthatatlan”, az interpretációk változó és konstans elemeit pedig nem lehet egyszerűen téves vagy helyes újraintuálásként felfogni, mert hiányzik a próbakő, szerinte ezek a művek csak az előadás során fejtik ki hatásukat.

Hasonló problémák merülnek fel a műfordítás relatív lehetőségeinek vizsgálata közben. Croce hiábavaló kísérletnek tartja az eredeti művészi intuíció újjáalkotását, de

¹⁶ *Brev.*, 17.

¹⁷ *Brev.*, 18. skk.

¹⁸ *Brev.*, 113. skk. Ugo Spirito szerint Croce összekeveri a *particolare* és az *individuale* fogalmakat. *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Venezia—Roma, 1958, Vol. V, *Estetica* címszó.

¹⁹ *Est.*, 127.

amennyiben hasonló vagy az eredetihez közel álló kifejezésekről van szó, megengedi a műfordítások létjogosultságát. „A műfordítás, amelyet jönnek mondanak, egy megközelítés, melynek mint műalkotásnak eredeti értéke van, és magában is megáll.”²⁰ A gondolatmenet világos és igaz, azonban egy esztétikai rendszer, amely a művészi intuíciónak egyszerűségét és megismételhetetlenségét vallja, mihez kezd a kettős meghatározottsággal? Hogyan képzelhető el, hogy egy mű egyszerre legyen megközelítés is és önálló esztétikai érték is? A *Poesiában* visszatér mind a műfordítás, mind a színrevitel problémájára, de a kérdéseket a műalkotásnak önállóan létező strukturált egységként való felfogása oldhatná meg.²¹

Az *Esztétika* talán legtermékenyebb gondolatait az ízlésről és a művészet újraalkotásáról szóló fejezetben találhatjuk. A művészet történelmi-társadalmi létezésére még többször visszatérünk, az ontológiai státus szempontjából lényeges mozzanatokat azonban emeljük ki. Az idők során megrongálódott műalkotások is ki tudják fejteni esztétikai hatásukat – írja Croce –, és ebben a tekintetben nem lehet megkülönböztetni a „vizuális nyelv” és a költői nyelv működési elvét, mivel a hatás biztosítója a történelmileg kondicionált jelrendszer, amely társadalmi konvenciók révén jön létre. A művészetek létezőmódja szempontjából tehát a konkrét fizikai létnél fontosabb a társadalom jelrendszerében való lét – ebben a kérdésben az egész újabb művészetelméleti kutatás egyetért. Később azt írja: „A költemény történelmi tény, de olyan történelmi tény, amelynek a többi történelmi ténytől különböző, saját minősége van.”²² Írja „néma műalkotásokról”, olyan idők tanúiról, amelyeknek történelmi összefüggéseit nem ismerjük, ezért nem lehetnek képesek arra, hogy felélesszék az eredeti intuíciót. „Esetleg soha nem fog a világ egyetlen egyedének az ajkára sem visszatérni, de nem kevésbé fog élni.”²³ Ismét csak gyakorlati tapasztalatokat emel át óvatlanul rendszerébe Croce, hiszen a latens jelentés tételezésével a műalkotás objektív létezésének elismeréséhez vezet az út. *Esztétikájának* megszületésével nagyjából egy időben újítja meg az európai művészet formavilágát a primitív népek művészetének felfedezése: a gyökeresen más kulturális mezőben a néger plasztika pl. elveszíti ugyan eredeti jelentésének nagy részét, szemléletmódjának lényeges jegyeit viszont megőrzi, és ez hat inspirálólággal. Ennek a folyamatnak elméleti feldolgozása természetesen távol esik Croce rendszerétől, ám érdemes figyelni azokra a következtetésekre, amelyek ösztönzően hathattak a további kutatásra.

A mű genezise és befogadása

Croce gondolatvilágában a műalkotás létezőmódjának kérdése nem bukkan fel önálló problémaként, de a kifejtés során állandóan szembe kell ezzel néznie. A művészet (a műalkotás) számára két mozzanatban létezik, az alkotó és az újjaalkotó intuíció-ki-

²⁰ *Est.*, 82.

²¹ *Poesia*, 100. skk. A műfordítások esztétikai értékét a „brutte fedeli, belle infedeli” ismert kategóriáiban oldja meg, még jobban eltávolítva a műfordítás lényegét az eredeti alkotásától, mint tette azt az *Est.*-ban. A drámák poéziséről pedig egyenesen azt állítja, hogy csak olvasva lehet megízlelni.

²² *Poesia*, 81.

²³ *Poesia*, 66.

fejezés mozzanataiban, vagyis a mű genezise és a befogadása során. Ez a két fázis olyan szorosan összekapcsolódik nála, hogy a művészetelmélet e két kulcskérdésének tárgyalását összefüggésükben érdemes elvégezni. Az intuíció kifejezés azonban további magyarázatra szorul, mint látni fogjuk a tartalommal való megtöltése érdekében újabb fogalmakhoz nyúl segítségért Croce: a benyomás (impresszió), az érzet (sentimento) és a fantázia kategóriáihoz, bár ezek alaposabb meghatározásával többnyire adós marad.

Lássuk mindenekelőtt, hogyan modellezi a műalkotás megszületésének folyamatát. *Esztétikájában* úgy tartja, hogy négy stádiummal lehet szimbolizálni az esztétikai termelés teljes folyamatát: „a) impressziók; b) kifejezés vagy szellemi esztétikai szintézis; c) hedonisztikus kísérőjelenség vagy a szép tetszése (esztétikai tetszés); d) az esztétikai tény lefordítása fizikai jelenségekre (hangok, tónusok, mozgások, szín- és vonalkombinációk stb.)”.²⁴ Ezekben belül is megkülönböztetett fontosságot tulajdonít a b) pontnak, az egyetlen sajátosan esztétikai fázisnak, és leszögezi, hogy a négy mozzanat befutásával lezárul a kifejező folyamat, csak új benyomásokból kiindulva folytatható. További munkássága során Croce nem cfolja meg ugyan ezt a modellt, de meg sem ismétli, sőt gyakran kerül ezzel nyitabb vagy burkoltabb ellentmondásba.

Az első – és talán legfogasabb – kérdés az impresszió mibenléte, illetve az ösztönző mozzanat, amelynek a hatására az egész folyamat megindul. Ebben a kérdéskörben az egyetlen dolog, amit Croce határozottan állít, az, hogy a külső valóságnak nincs semmiféle szerepe az alkotás kiváltásában. Szerinte a művész nem a külső valóságból indul ki, hogy megváltoztassa azt az ideálshoz közelítve, hanem a külső természet impressziójától halad a kifejezés felé, és innen tér vissza a természeti tényhez, amely az ideális tény reprodukciójának redukált eszköze.²⁵ Nyilvánvalóan újplatonikus típusú művészetfilozófiai megállapítás ez – Croce hivatkozik is Leonardóra –, nyitva marad azonban az impresszió genezisének a kérdése. Nem tekinthetjük ezt magától értetődőnek (úgy fogva fel az impressziót, mint a valóságról alkotott, az érzékszervek segítségével a tudatban rögzített képet), mert az *Esztétika* egyes megfogalmazásai kizárják az ilyen értelmezést. Az esztétikai tény szempontjából teljesen közömbösnek tartja Croce az impressziók és az érzékszervek összefüggéseit, csupán az impressziók meglétét tekinti elengedhetetlennek. Ugyanakkor mintha mégis az érzékelést jelölné meg az impresszió forrásaként, amikor megállapítja, hogy „a született vak nem tudja intuálni és kifejezni a fényt”,²⁶ sőt, továbbmenve azt is állítja, hogy aki pl. sohasem látta a tengert, kifejezni sem tudja. Ez a gondolat sem tér többé vissza munkásságában, hiszen nem kevesebbet jelent ki vele, mint azt, hogy a fizikai világ (amelynek létezését tagadja) az esztétikai tény sine qua nonja. Ettől eltekintve feltétlenül figyelemre méltó az a megfigyelése, amely a külső valóság és a születőben levő mű elemeinek viszonyára utal.

Az impresszió szerepéhez hasonlóan a fantázia funkcióját is újplatonikus megközelítésben látja Croce. A festő alkotó folyamatát elemezve írja: „a művész nem tesz anélkül egyetlen ecsetvonást sem, hogy előzőleg a fantáziájával ne látta volna; és ha még nem látta, nem azért fogja tenni, hogy külsővé tegye a kifejezést (amely ebben a pillanatban nem létezik), hanem szinte próbaképpen, egyszerűen azért, hogy egy kiindulópont

²⁴ *Est.*, 105.

²⁵ *Est.*, 118.

²⁶ *Est.*, 23.

jusson az utólagos meditáció és belső összpontosítás számára.”²⁷ Ez az alkotómódszer különösen az impresszionizmus korszakára jellemző, és annyiban általánosítható, amennyiben ez a stílusirányzat a képzőművészet történetében a festőiség végletekig vitt és kizárólagossá tett elvét valósította meg. A megfogalmazás annyira szakmai jellegű, mesterségbeli kérdést tárgyaló, hogy feltételezhetően alkotóművésztől származik, ám van egy pont, amelyben Croce rendszeréhez igazodik: a fantáziakép és a „kifejezés” merev szétválasztásában. Ha ezt a merevséget feloldjuk, belátható, hogy az alkotás közben az együtthatás dönti el végül, hogy a kiindulópontként fölvezetett ecsetvonás maradhat-e vagy sem, a készülő mű belső törvényszerűségei már ebben a fázisban is működnek — ilyenformán pedig az alkotó folyamat lényegét illető, a festészettől akár elvonatkoztatható megfigyelésre tettünk szert.

Arra a kérdésre, hogy mi az az ösztönző erő, amelynek hatására a művész alkotni kezd, Croce meglepő választ ad: „a művész nem hozna létre a művészetet, ha nem érdekelné az a valami, ami a produkciójának a ténye vagy problémája”, igaz, nem ettől válik az alkotás művészetté, hanem attól, hogy alkotója azzá teszi. A kör bezárulásának (ti. a műalkotás megszületésének ösztönzője maga a műalkotás) oka egyrészt a művészet és műalkotás közötti különbség feloldása, másrészt — az alkotás fizikai valóságának el nem ismeréséből is fakadóan — az egész filozófiai rendszerére jellemző normatív kategorizálás. E gondolat jelentősége és bizonyos fokú aktualitása viszont tagadhatatlan, ha azokkal az elméletekkel vetjük össze, amelyek az alkotó folyamat megindulását valamiféle „kihívás” (üres papírlap vagy vászonfelület stb.) eredményének tulajdonítják.

Árnyaltabb módon vetődik fel az alkotás folyamatának kérdése a *Poesiában*, ahol az érzéki vagy közvetlen kifejezést megkülönbözteti a költői kifejezéstől. A költői kifejezés itt már nem a minden járulékos elemtől megfosztott intuíció-kifejezés, hanem egy sajátos megismerő folyamat, belső harc eredménye. Az eredeti intuíció újrafelidézése (rievo-cazione) különleges esetének érdekes gondolatmenetet szentel Croce, mikor az elveszett vagy megrongálódott alkotásnak a művész által történő újrafelidezéséről ír.²⁸ Ebben az esetben az alkotó emlékezetében kutat, és igyekszik minél pontosabban előhívni az eredeti intuíciót, ami azonban a megváltozott körülmények miatt csak részben sikerül, így az új kifejezés más elemekkel is gazdagodik, amelyek éppúgy lehetnek rosszabbak és gyengébbek, mint sikeresebbek és pontosabbak. Ha az intuíció és kifejezés egyszerű azonosítása helyett ezt a gondolatot emelnénk általános érvényűvé az alkotó folyamat modelljeként, olyan érvényes megállapításhoz jutnánk, amely a variánsok, vázlatok kérdését is megnyugtatóan tárja fel. Az alkotáshoz hasonlóan a befogadásban is az ember teljes egyénisége vesz részt, nemcsak egyik vagy másik érzékszervünk működik. Milyen is lenne egy kép — teszi fel a kérdést —, ha valaki úgy szemlélne, hogy csak a látványával rendelkezik? „Az esztétikai kifejezés olyan szintézis, amelyben képtelenség megkülönböztetni a közvetlent és a közvetettet. Az összes impresszió egyenlővé válik, amennyiben esztétikai lett.”²⁹ Az esztétikai gondolkodás történetében döntő mozzanat az alkotás és befogadás elválasztása a percepciótól, meg kell jelölni azonban azt a közeget, amely a kommunikációt lehetővé teszi.

²⁷ *Est.*, 113.

²⁸ *Poesia*, 67.

²⁹ *Est.*, 22.

Az alkotás létrejöttében, mint ismeretes, Croce nem minőségileg, hanem csak mennyiségileg megkülönböztetett szerepet tulajdonít a művésznak. A *poeta nascitur* helyett azt kellene tehát mondani: *homo nascitur poeta*, egyébként, ha más természetű volna a befogadó fantáziája, nem érthetné meg az alkotót.³⁰ Ez a tétel Croce egész esztétikai rendszerének alappillérehez kapcsolódik, amennyiben a művészetet nyelvi jelenségnek tartja.³¹ A közös terület mindkét esetben az *általános emberi*; az idegen nyelvek felfogásának és megértésének csodája itt találkozik a költészet befogadásával, mert végül is „minden szó, amelyet hallgatunk, egy új és idegen nyelv”.³² Az individuális és univerzális Hegelre visszavezethető dialektikus egysége teszi Croce számára is lehetővé a művészi alkotás befogadásának megértését: az alkotó is, a befogadó is individuum, konkrét intuíció-kifejezést él át, ugyanakkor részese az emberiségnek, ezért képes újraalkotni a művét. Érdemes megjegyezni, hogy Lukács György ugyanerre az eredményre jut, mikor a műalkotást egyrészt mint a történeti kontinuitás termékét, másrészt mint önmagába zárt világot, diszkontinuumot fogja fel.³³ Croce költői képbe sűríti ezt a viszonyt: „a kontempláció és ítélet pillanatában a mi szellemünk teljesen azonos a költőével.”³⁴

A *teljes azonosulás* mégsem egyszerű szókép nála, ugyanannak a végletes gondolkodásmódnak a terméke, amely az intuíció és kifejezés maradéktalan azonosítását eredményezte. „A költő szavának átéléséhez az adott hangokat össze kell kötni jelentésükkel, meg kell töltödniük azzal az érzettel és valósággal, amely valamikor az anyaguk volt; másrészt ezt az érzetet és ezt a valóságot nem máshol kell megtalálni, mint abban a transzfigurációban, amelyet belőle készített a költő, a tartalom-formában, vagyis azokban a hangokban, amelyekkel kifejezte őket, azokban és nem másokban.”³⁵ Történeti szerepét tekintve igen jelentős megállapításról van szó, élesen és határozottan áll szemben a pozitivizmus módszereivel és gyakorlatával; ugyanakkor megvalósíthatatlan feladat elé állítja a befogadót. Ebben az összefüggésben végső soron csak maga a műalkotás létezik, nem nyerhetünk támpontot a költői „átváltoztatás” módjainak és természetének megismeréséhez sem, így a dialektikusnak látszó kapcsolat átadja helyét egy megközelíthetetlenül zárt világnak. Annál is különösebb ez, mert a crocei rendszer kikristályosodott kérdéskörein belül ebben az esetben negatív irányú fejlődésről beszélhetünk. A *Breviario di esteticá*ban még világosan leszögezte, hogy a teljesen tökéletes reprodukció (vagyis befogadás) olyan ideál, amely csak a végtelenségben valósul meg; másrészt a jövőre nézve vannak esélyeink, hogy fokozatosan jobban megvilágíthassunk kérdéseket. Két összetevőt emel ki: a kutatás és a meditáció szerepét, valamint a kedvező feltételek létrehozását a

³⁰ *Est.*, 18.

³¹ A saussure-i általános nyelvészeti koncepcióval mutatott sok rokonvonás ellenére alapvetően különbözik a crocei gondolat abban, hogy nem feltételezi a *langue* és a *parole* dialektikus viszonyát. A művészetnek — a nyelv analógiájára — strukturált jelzőrendszerként való felfogása forradalmasította a XX. sz.-i művészetelméleteket.

³² *Poesia*, 78–79.

³³ LUKÁCS GYÖRGY: *Az esztétikum sajátossága*. Budapest, Akadémiai, 1965, I. köt., 571. skk. L. még: *Poesia*, 65. skk.

³⁴ *Est.*, 132.

³⁵ *Poesia*, 72.

befogadásban;^{3 6} egyszerre utalva tehát az alkotás és a befogadás körülményeinek elengedhetetlen tudatosítására és megismerésére, ezek akcidentális szerepére.

Croce modellszerűen is leírja az alkotás-befogadás kapcsolatát. A folyamat a következőképpen fest: *A* keresi az egyik intuíciónak megfelelő kifejezést (!). Különböző mondatokat próbál ki, végül hirtelen megformálja a keresett kifejezést, *res facta est*. *B* annak eldöntése érdekében, hogy valóban szép-e, „*A* nézőpontjára tud csak helyezkedni”, ha ez sikerült, ugyanúgy fogja látni, mint *A*. Amennyiben nem így történik, egyikük tévedni fog.^{3 7} Jellemző Croce gondolatvilágára, hogy a konkrét megfogalmazások felé haladva egyre nagyobb számban találkozhatunk önkényességekkel és belső ellentmondásokkal, viszont rendszere finom megfigyelésekkel is gazdagodik. Ha nem teszünk némi engedményt a „megkülönböztetettek” dialektikájának (vagyis nem tételezzük fel, hogy a modell a valóságnál kisebb elemekre bomlik), a folyamat kezdetén mindjárt egy elszólás számba menő ellentmondást találunk: hiszen elmélete szerint az intuícióval *együtt* születik a kifejezés, ellenkező esetben még nem beszélhetünk intuícioról sem. Újabb probléma a befogadás indítóoka, ebben a megfogalmazásban csak a kritikai szándékú megközelítés jut szerephez, a műalkotás spontán befogadása, tehát amikor nem azzal a *céllal* szemlélünk egy művet, hogy eldöntsük, szép-e, lehetőségként sem vetődik fel. Összetettebb kérdés az alkotó nézőpontjára való helyezkedés megvalósíthatósága is, ennek feltételeiről és eredményességéről maga Croce is árnyaltabban fejtette ki másutt véleményét. Ugyanakkor, bármennyire ellentétben áll is merev kategóriarendszerével, fontos a választás lehetőségének felismerése az alkotó folyamatban. Ezt ismeri el kifejezetten is: „A belsőleg megformált, vagy legalábbis vázolt (!) intuíciók tömegéből mi választunk.”^{3 8} Így viszont a *kifejezés* kategóriája kétféle értelemben is szerepel Croce elméletében: egyrészt jelenti az intuíció megformálását, belső kifejezést (*espressione interna*), másrészt a külsővé tevés (*estrinsecazione*) eredményeként létrejött kifejezést, amelyet a kommunikáció terminusával is jelöl. E két fokozattól független az *espressione immediata* (közvetlen kifejezés), amely nem rendelkezik esztétikai értékkel.

E fogalmak hierarchiájának következetes végiggondolása néhány alaptétel revideálásához vezetett volna, ezért nem is végezte el Croce, pedig ezen az áron kifejtette volna esztétikájának lappangó, termékeny gondolatait. Az előbb elemzett belső ellentmondást nem tárja fel, nem vizsgálja lényegét, hanem feloldása érdekében időbelileg kettőzi meg a kifejezés mozzanatát a kommunikáció fogalmának bevezetésével. „A kommunikáció az intuíció-kifejezés rögzítését jelenti egy tárgyban, amelyet metaforikusan anyagnak vagy fizikainak nevezünk, bármennyire sincs ténylegesen szó anyagiról vagy fizikairól még ebben a részben sem, hanem szellemi műről.”^{3 9} Croce első *Esteticája* óta birkózik ezzel a problematikával, első megközelítésben azt írja: „Az igazi művész valójában magzatként hordozza a témáját és nem tudja, hogyan; közeledni érzi a szülést, de nem tudja akarni vagy nem akarni”^{4 0} és hozzáteszi: „Mi nem tudjuk akarni vagy nem akarni az esztétikai látomásunkat, de tudjuk akarni vagy nem a külsővé tevését, vagy még inkább, megőrizni

^{3 6} *Brev.*, 114.

^{3 7} *Est.*, 130–131.

^{3 8} *Est.*, 128.

^{3 9} *Aesth.*, 205.

^{4 0} *Est.*, 57.

és közölni vagy sem másokkal a létrehozott külsővé tevést.”⁴¹ Két szempontból is bizonytalan megfogalmazást ad, egyáltalán nem világos, hogy a szellemi és az anyagi szféra között hol húzódik határvonal a kommunikáció esetében, illetve, hogy a „más-képp-tenni-nem-tudás” fennhatósága hol szűnik meg. Ha arról van szó, hogy az alkotó folyamat során egy megformálatlan összefüggés-rendszerből a művész egyes mozzanatokat külsővé tesz (kiválasztja őket), ezáltal időlegesen megszünteti a rendszert magát, hogy az alkotás teljességében egy megformált struktúrában teremtsen azután meg egy *kifejezett* összefüggés-rendszert — akkor a mű genezisének mai ismereteink szerint is érvényes modelljével állunk szemben. Ez a folyamat a befogadásával is lényegi azonosságot mutat, hiszen a részeknek és az egésznek ugyanilyen dialektikus egymást értelmezése során sajátítjuk el a művet. Az akarati tényezők szerepe valóban korlátozott: kiterjedhet a külsővé tevésre, ennek mikéntjét viszont nem az alkotó szándéka, hanem a csakis őrá jellemző konvenciórendszer határozza meg.

Itt azonban máris meg kell állnunk, hacsak nem akarunk teljesen eltávolodni a crocei gondolattól, ezek a következtetések ugyanis már nem mutathatók ki rendszerében. Csupán azt akartam érzékeltetni, hogy e rendszer belső inkongruenciái is ösztönzően hathatnak a továbbgondolásra.

A fogalmi rendszerezésen túllépve Croce számos lényeges megállapítást tesz az alkotás és befogadás folyamatának természetéről. Több ízben hangsúlyozott nézete szerint nem létezik oly állapot, amelyben a művész ugyan tele van alkotásokkal, csak éppen nem tudja kifejezni őket. Olyan illúzió következményének tartja ezt a gyakran hallható vélekedést, amely a *rosszul* kifejezett részletek okozta csalódásból ered.⁴² Nyilvánvalóan az intuíció és kifejezés azonosítása körüli kétségeket szándékozik eloszlatni ezzel az érveléssel, meglepő azonban, hogy milyen távolság van a kortárs művészet (mindenekelőtt a XX. századi regénytechnikákra gondolhatunk) valódi problémái és Croce gondolatmenete között. Bajos volna azt állítani, hogy pl. Joyce *Ulysses*ének kifejezőkészlete „rosszul” adná vissza az eredeti intuíciókat, a kérdés most már az, hogy milyen áron teszi. Az új utakat nem kereső művészi termelésre azonban érvényesnek fogadhatjuk el, hogy: „Egy ki nem fejezett képzet, amely nem volna szó, dal, rajz, festmény, szobor, épület, szó, amelyet legalább önmagában mormol az ember, dal, amely legalább a bensőnkben visszhangzik, rajz és szín, amelyeket fantáziájával lát az ember, és megfesti velük az egész lelket és szervezetet, nem létező dolog. (. . .) A költői alkotás keletkezésekor mintha a világ keletkezésének misztériumánál állnánk . . . ”⁴³ Croce ismét hasonlatokkal él, meglehetősen eltávolodva a tudományos analízistől. A külsővé tevés mozzanatát nyilván megelőzi „valami” belső képzet, ami viszont — ebben az elemzésben — épp olyan megfoghatatlan marad, mint mondjuk a romantikusok ihletkonceptiója. Croce viszonylagos érdeme, hogy éppen ezzel szemben hangsúlyozta az intuíció konkrétságát, és ebből az alapállásból kiindulva értelmezhetjük helyesen a „világ keletkezésének misztériumához” való hasonlítást: a művész alkotó, teremtő tevékenységének hangsúlyozásaként.

⁴¹ *Est.*, 122. Lényeges rokonságot mutat ez a gondolat a Riegl-féle Kunstwollenből kiinduló Nicht-anders-Können (Rodenwaldt) szellemtörténeti kategóriájával.

⁴² *Brev.*, 56–57.

⁴³ *Aesth.*, 204–205.

Továbbra is homályban marad azonban az intuíció-kifejezés és a külsővé tevés egymáshoz való viszonyának kérdése, valamint (az ismert axióma következtében: a befogadás folyamata azonos az alkotásával) az a kérdés, hogy a befogadás során tulajdonképpen melyik fázist ismételjük meg. Tudjuk, hogy a mű újrafelidézését Croce következetesen mint kritikai befogadást elemzi, ezért fokozott figyelmet kell szentelnünk annak a megállapításának, amely szerint a kritikus „philosophus additus artificii”.⁴⁴ Az alkotás és a befogadás azonosítása miatt az „artifex additus artificii” meghatározás tűnne kézenfekvőnek, amit viszont maga Croce vet el mint értelmetlent, mivel ha ilyen minőségben tökéletes munkát végez, szerepe feleslegessé válik, mert ez az ideális tevékenység csakis a mű megismétlése lehet. Rendszerének ez a belső ellentmondása messzemenő következményekkel jár: innen ragadható meg az egyik legismertebb crocei tétel, a *poesia* és a *struttura* merev szétválasztásának indítóoka. Ha ugyanis az ellentmondást racionális irányban akarjuk feloldani, fel kell tételeznünk, hogy a „philosophus” az alkotás folyamatában is szerephez jut (ami az esztétikai és a logikai tevékenység teljes elkülönítése miatt Croce számára képtelenség), mégpedig a külsővé tevésben mint intencionális aktusban. Így azután a *Poesiában* Ariosto és Dante műveiben kimutatott „strukturális darabok”⁴⁵ nem valamiféle mesterség diktálta követelményekből (ritmusképlet, szerkezet) következnek csupán, hanem sajátos funkcióval is rendelkeznek a kész műben: nyomatékossító, rendező elemek. Végül is tehát maga Croce mutatja meg a műalkotás befogadásának útját, azt a bonyolult szellemi tevékenységet, amelynek dinamizmusa esztétikai rendszerének szintjén belső ellentmondásként jelentkezik.

Az alkotás és a befogadás kulcsfontosságú összetevője nem is az intuíció, hanem az érzet, a sentimento. A pusztán elméleti és a gyakorlati esztétikai tevékenység összekapcsolása érdekében vezet be Croce ezt a fogalmat: „az, ami összefogja és egységesíti az intuíciót: az érzet.”⁴⁶ Megint csak egy fogalom tartalommal való megtöltéséről van szó, ami elengedhetetlennek bizonyul a konkrét elemzések során. Foscolo ódáját idézi példaként (*Alfamica risanata*), föl téve a kérdést, mi volt az a lelki indulat, ami ebben a versben nagyszerű költői ábrázolássá változott? Úgy találja, hogy a hölgyről alkotott kép megformálásába egy csöpp szkepszis keveredhetett, amely a vele és önmagával szembeni elegáns iróniát eredményezi. Megállapítja, hogy egy egyszerűbb lélekkel ez nem eshet meg, az így alkotott vers naiv lenne. Jól érzékelteti ez a példa, hogy milyen terjedelemben használja Croce a sentimento fogalmát, változatlanul kétséges azonban, hogy az intuíció prelogikus jellegéről alkotott elmélettel összeegyeztethető-e a szkepszis vagy az irónia. Ezt a problémát Croce az érzet fogalmának a megkettőzésével kívánja megoldani: „a sentimento a költészeten kívüli autonómiájában nem más, mint maga a gyakorlati élet, amely ha cselekvés és ugyanezért szenvedés (. . .), és együtt mind a kettő, cselekvés és a cselekvés érzete, cselekvés és öröm és fájdalom.”⁴⁷ Croce az *a priori szintézis* kapcsán hivatkozik az „átalakított intuíció” fogalmára; lényegében ugyanerről van itt szó, a másik oldal felől

⁴⁴ *Brev.*, 115.

⁴⁵ *Poesia*, 91. skk.

⁴⁶ *Brev.*, 42.

⁴⁷ *Brev.*, 83–83.

megközelítve. Ezáltal lehetővé válik, hogy a gyakorlati élet adja „szinkronikusan” a művészet anyagát, elhárul tehát minden akadály a művek befogadása előtt.

A művészeti alkotások történetiségének kérdésköréhez vezet át a „diakronikus” befogadás problematikája. A történetiség kérdése már a latens létezés mód, a „néma műalkotások” kapcsán is felvetődött, a befogadást illetően Croce így fogalmaz: „Az, hogy vannak művek és a művészetnek korszakai, amelyek homályban maradnak számunkra, nem jelent mást, mint hogy jelenleg hiányoznak belőlünk azok a feltételek, amelyek a belső átélésükhöz szükségesek.”⁴⁸ Milyen feltételekre gondolt Croce? Tudjuk, hogy a művek befogadását az eredeti intuíció (vagy már árnyaltabban: az intuíciót megszervező érzet) átélése, újrafelidézése teszi lehetővé, ennek pedig egy akarati vagy tudati előfeltétele van.⁴⁹ Szubjektív és objektív előfeltételnek is nevezhetnénk ezt, a jelen összefüggésben az utóbbi, a tudati összetevő a lényeges. Ez pedig potenciálisan adott – ismereteink hiányosságait a jövő kutatásai megszüntethetik –, mivel az esztétikai reprodukálás alapja, hogy „a valóság szellemi egység, és a szellemi egységben semmi semvész el”, mindennek örökké birtokában vagyunk. Ha Caesar és Pompeius – folytatja példával Croce – nem volnánk mi magunk, vagyis az az univerzum, amely valamikor Caesar és Pompeiusként határozódott meg, semmiféle ideát nem tudnánk alkotni róluk.”⁵⁰ Ez a csábító gondolat még az íróját is megtéveszti, elfedve szeme előtt a kérdés lényegét: a kontinuum és diszkontinuum viszonyát, vagyis – más szóval – a befogadó individuum azonosulását és távolságát az esztétikai tárggyal.

A mű történetisége

A történelem művészetként való meghatározása e tétel revideálásáig azzal a rendkívül pozitív következménnyel járt, hogy hangsúlyozottan vetődött fel a műalkotás történetiségének kérdése. Jellemző módon éppen az *Esteticában* jut el Croce a történetiség kérdéseinek leggazdagabb felvetéséig, sőt, olyan megoldások sejtetéséig is, amelyek csak évtizedekkel később merültek fel a művészetelméleti gondolkodásban. A *Breviarió*-ban – talán a kötetlenebb előadásmód, metaforikus megfogalmazások eredményeképpen is – a legerősebb a dialektikus gondolkodásra való hajlam. Ezután már keveset foglalkozik a történetiség kérdéseivel, utalásai egyre többet veszítenek konkrétságukból, ez a problematika a végletekig leegyszerűsödik.

A műalkotások történetiségének kérdése több szinten vetődik fel: a művészet geneziseként, illetve az egyes alkotások létrejöttének történelmi meghatározottságaként; a művészet folyamatában elfoglalt hely kérdéseként; végül a továbbélés, az utóélet során felvetődő problémaként. Míg a traktátusi irodalom vissza-visszatérő gondja volt a művészet eredetének tisztázása (azzal a nyilvánvaló törekvéssel összefüggésben, amely a művészet társadalmi elismertetésére irányult), a modern művészetelméleti irodalom egyetért abban, hogy a művészet egyidős az emberi civilizációval. Az eredet kutatását azért tartja értel-

⁴⁸ *Aesth.*, 216.

⁴⁹ „A reprodukálás mindig létrejön, amikor azok közé a feltételek közé tudjuk és akarjuk magunkat helyezni, amelyek között az ösztönző (a fizikai szép) létrejött.” *Est.*, 138.

⁵⁰ *Brev.*, 113.

metlen kérdésnek Croce, mert a művészetet nem tartja összehasonlíthatónak azokkal az intézményekkel, amelyeket az emberiség valóban létrehozott.⁵¹ Nem a művészet genezise jelenti tehát a lényegi kérdést, hanem az egyes műalkotásoké, a művek épp-így-léte. Ezen a területen Croce számára a filozófiai rendszeréből következő szolipszizmus a legnagyobb veszély, ugyanis a műalkotás önmagában zárt világának tételezése csábító megoldásnak látszott a pozitivizmus művészettelfogásával szemben, a történelmi meghatározottság szempontjából nehezen megközelíthetővé tette az alkotásokat. Az intuíció „tisztaságának” megőrzése érdekében mindenekelőtt a tér-idő relációból vonta ki azt. Érvelése szerint vannak tér és idő nélküli intuícióink: az ég valamely színe vagy egy érzet árnyalata, a fájdalom jaja és az akarat kitérőse, amelyek a tudatban tárgyiasulnak, olyan tényleges intuíciók, melyek esetében semmi sem formálódott térben és időben.⁵² Láttuk viszont, hogy a *Poesiában* éppen ezeket az intuíciókat vonja ki az esztétika köréből mint közvetlen kifejezések. Egyébként is nehéz volna annyira elvonttá, anyagtalanná tenni az intuíciót, hogy kívül kerüljön a térben és időben létező valóságosan. Az alkotás egyedítését más úton közelíti tehát meg: „a művészeti intuíció, az intuíció egyéniség, és az egyéniség nem ismétlődik. Teljesen téves volna ezért az emberi nem művészi termelésének történetét egyetlen progresszív és regresszív vonalra helyezni.”⁵³ Külön-külön érvényes megállapítások összekapcsolásával Croce azt a látszatot kelti, mintha a művészet öntörvényű fejlődésének a gondolatát cáfolná, holott csupán ennek sematikus, leegyszerűsített változatával száll szembe. Ez a módszer logikusan vezet az alkotások szétदारabolásához, amikor azt állítja például, hogy Tasso allegóriája, Niccolini és Guerrazzi hazafiassága vagy Petrarca kifinomultsága „gyakorlati tények, történetileg igen jelentősek és tiszteletreméltóak”,⁵⁴ de nincs közük az esztétikai tényhez. Így jut el ahhoz a gondolathoz, hogy a költészet alkotásaiból nem vonhatók le költészetén kívül tanulságok, mivel az érzet nem váltható át gondolattá.⁵⁵ Ha elfogadnánk ezt a megállapítást, tulajdonképpen azt kellene elfogadnunk, hogy az *érzet* történelmen kívül létezik, illetve csak saját genezise van. Ezzel pedig elvethetnénk az így formálissá vált történetiség kérdését.

Maga Croce, természetesen, éppen ellenkező következtetésekre jut: „a történelemben [a műalkotások] organikusan összekapcsoltnak tűnnek, mint a szellem fejlődésének (svolgimento) egymást követő és szükségszerű állomásai, mindegyikük az örök poémából ismert, amely önmagába harmonizálja az egyes poémákat.”⁵⁶ Olyan kivételesen szerencsés, dialektikus megfogalmazást ad itt Croce, amelyet később, filozófiai rendszerének szellemében, kénytelen visszavonni, ám a történetiség tényét igyekszik megőrizni. E történetiség törvényszerűségeinek vizsgálata közben egy sajátosan crocei paradoxonhoz jut, amely egyszerre erősíti meg és tagadja a művészet autonómiáját. A művészetek történetének mozgatóját az emberi civilizáció történetében jelöli meg, ugyanakkor megállapítja, hogy a művészet a saját törvényeit követi.⁵⁷ Ezt a formulát úgy igyekszik

⁵¹ *Est.*, 146.

⁵² *Est.*, 6–7.

⁵³ *Est.*, 149.

⁵⁴ *Brev.*, 124–125.

⁵⁵ *Poesia*, 134.

⁵⁶ *Brev.*, 76.

⁵⁷ *Brev.*, 127.

tartalommal megtölteni Croce, hogy mindent „történelemmé” tesz, még azon az áron is, ha ezáltal a tényeket örökös múltba száműzi. A jelen valóságát éppúgy nem képes utolérni, mint Akhilleusz a teknősbékát: „alighogy minősítettük a valóságot, a minősítés már nem érvényes, mert ő maga újabb valóságot hozott létre, amelyre újabb minősítés vár.”⁵⁸ Ily módon sikerül az individuális alkotásokat egy örök körforgás részévé tennie. Nem kell tehát tartani attól, hogy az individualitásukban megragadott művek elemzése egy olyan monográfiásort hoz létre, amelyben az egyes tagok közt nincs semmiféle kapcsolat. Ezt a kapcsolatot Croce az egyetemes történeten belül találja meg, amelynek az alkotások részei, de éppen részjellegük miatt nem feloldódniuk kell az egyetemes történetben, hanem megőrizniük saját eredeti jelentőségüket és jellegüket.⁵⁹ A rész–egész dialektikája is újabb csorbát szenved a *Poesiában*, ahol a hamis történeti megközelítések bírálata során arról ír Croce, hogy van az irodalom történetének egy olyan felfogása is, amely az egyes műveket nem csupán egymásutánjukban gondolja el, hanem egymásból származtatva közvetlen összeköttetést állapít meg köztük. Azért tartja ezt képtelenségnek, mert így *egyetlen* folyamatról lenne szó, amely mivel befejezetlen, nem is létezik.⁶⁰ A műalkotás genezisének történeti meghatározottságát illetően tehát Croce nem kristályosította ki álláspontját. Az alkotások hermetikus zárt világa és a „minden történelem” végletei között ritkán jut el a dialektikus kérdésfeltevésig.

Napjainkban is a művészetelméleti viták visszatérő pontja a fejlődésgondolat. Mint ismeretes, Croce eleve elutasítja az esztétikai fejlődés feltételezését, ezen a területen kifejtett gondolatait már csak azért is érdemes tüzetesebben megvizsgálni, mert megújított formában ma is fel-felbukkannak. Az *Esteticában* a fejlődés háromféle értelmezését cáfolja. Nem jelenthet fejlődést szerinte a történeti ismereteink felhalmozódása, mert ennek során ugyan ismeretekkel gazdagodunk, de emberi lényegünk változatlan marad. Más eset, amikor egyes korokban a művészi intuíciók számának megnövekedéséről beszélhetünk az előző korok silányabb termésével szemben. Végül nem művészi fejlődés az ízlés kifinomodása sem, mert ebben az esetben csak a pszicho-szociális feltételek együttesének a fejlődéséről beszélhetünk.⁶¹ Mivel Croce eleve tagadja a műfajok létezését, illetve a művészet összes tipológiai kategóriáját csak empirikus megállapításként fogadja el, és csupán gyakorlati értéket tulajdonít nekik, fel sem vetődik az a lehetőség, hogy a művészet fejlődését a műfaj-mű, kontinuum-diszkontinuum dialektikus viszonyában tettelezze.⁶² A filozófiai értelemben vett fejlődés teljes tagadása mellett azonban elismeri az egyes problémák megoldásában jelentkező „progresszív ciklusokat”, így pl. az olasz reneszánsz lovagi anyagában Pulcitól Ariostóig. Ahol nincs azonos anyag, nincs fejlődés sem: Dante, Shakespeare, Goethe különállók, illetve saját előzményeikhez képest jelente-

⁵⁸ *Brev.*, 88.

⁵⁹ Az objektív idealizmus jellegzetes álláspontját fejti ki Hans Sedlmayr, amikor Croce e gondolatmenetéhez (*Aesth.* 216–217.) hasonlóan a művet a történeti idő részeként, ugyanakkor esztétikai értékei révén időfölöttiként tárgyalja. (H. S.: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte.* Hamburg, 1958, 141. skk.) Hasonló kettősséggel küzd a fiatal Lukács György is: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika* (Budapest, Magvető, 1975).

⁶⁰ *Poesia*, 130–131.

⁶¹ *Est.*, 151–152.

⁶² LUKÁCS GYÖRGY: *Az esztétikum sajátossága*, i. m., i. h.

nek fejlődést.⁶³ A „gyakorlati értelemben vett” fejlődés elismerése mégis rendkívül jelehtős mozzanat, és ez a megkülönböztetés arra is lehetőséget ad, hogy elkerüljük az eltérő valóságtartalmú fogalmak (műfaj és mű) egymásra vonatkoztatásából eredő sematikus fejlődéskoncepciót. Az alkotások tipologizálását lehetővé tevő utólagos absztrakciók ugyanis az azt elvégző kor konvenciórendszeréből adódnak, és ennyiben önkényesek. Jogos tehát Croce kérdése: hogyan lehetne fejlődésként értékelni Raffaello és Tiziano művészetét Giottóéhoz képest, amikor csak az emberi test tökéletesebb ábrázolása valósul meg, és elvész például az a bensőségesség, amely a Trecento sajátja volt?⁶⁴ Természetesen „az emberi test tökéletesebb ábrázolása” is csak az érett reneszánsz formavilágából elvonatkoztatott értékítélet — ezt Croce sem veszi észre —, és érvényessége is csak az e talajon álló vizuális konvenciórendszer keretein belül fogadható el. Kézenfekvő a következtetés: a fejlődés sorát nem az egyes művek alkotják (amelyek önmagukban tökéletesek), „hanem a szellem mozgása összes formájának dialektikájában.”⁶⁵ A történetiség a fejlődésen belül abszolút tényezőként mint kronológia jelenik meg, Croce példáival folytatva világos, hogy Shakespeare nem foglalhatja magában Goethét, sem Homérosz Dantét, de igenis Dante Homéroszt és így tovább. A fejlődés ilyen felfogásában már nem vetődik fel az a kérdés, hogy az utókor számára mit is jelentenek a műalkotások, pontosabban hogyan járulnak hozzá a későbbi korok művészeti termelésének történelmi meghatározottságához.

Ugyanennek a kérdésnek a másik oldala a mű utóélete, vagyis az, hogyan határozódik meg újra és újra az alkotás a későbbi korok társadalmi-történeti összefüggéseiben. Mint láttuk, Croce számára a mű utóélete lényegileg passzív, kimerül az ideális újrafelidezésére való „várakozásban”. Néhány megállapításának logikus következménye ismét lehetővé tenné a kérdés árnyaltabb kibontását, amit megint csak azért nem végez el, mert ellentmondásba kerülne filozófiai rendszerének alapelveivel.

A természetes és konvencionális jelek (segni) megkülönböztetésének kritikája Croce legvilágosabb gondolatmenetei közé tartozik. Eljut arra a megállapításra, hogy: „Természetes jelek nem léteznek, mert mind egyugyanazon módon konvencionálisak vagy — a kötelező egzaktsággal szólva — történetileg kondicionáltak.”⁶⁶ Ennek elismerése rendkívül fontos mozzanat. Ha azok a jelek, amelyeket a genio létrehoz történetileg kondicionáltak, miért nem ilyenek azok, amelyekkel a gusto újrafelidézi őket? A genio-gusto azonosításából (ami azonos az alkotás és befogadás azonosításával) nyilvánvalóan következne a befogadás kettős meghatározottsága: egyrészt a műalkotás autonóm világa, másrészt az elsajátítás történeti kondicionáltsága révén, így viszont tarthatatlanná válna az esztétikai szféra teljes elkülönítésének tétele. Croce ezt a veszélyt a valóságon tett finom erőszakkal kerüli el. Felteszi a kérdést, hogy Cimabue Madonnája ugyanúgy beszél-e hozzánk, mint a Ducento firenzei polgáraihoz? Azt válaszolja végül, hogy a történeti interpretáció segítségével, amely magában foglalja mind az emlékezet, mind a hagyomány fogalmát, képesek vagyunk az eredeti jelentést rekonstruálni. Tagadja, hogy a történelem folyamán új jelentésekkel gazdagodhatna a mű, az új jelentéseket fantasticheriáknak

⁶³ *Est.*, 149–150.

⁶⁴ *Est.*, 151.

⁶⁵ *Poesia*, 132.

⁶⁶ *Est.* 137.

tartja, amelyeket éppen a történeti kritika hivatott kiigazítani.⁶⁷ Részigazságokat abszolutizál tehát Croce, kétségtelen, hogy az interpretáció feladata az eredeti jelentés rekonstruálása, amit több-kevesebb sikerrel el is tud végezni, ám a legnagyobb igyekezete ellenére sem képes tökéletesen megvalósítani. Ez a „tökéletlenség” azonban éppen a mű utóélete során szerzett új jelentések nyomán alakul ki, képzelgésnek pedig csak az önkényes interpretáció nevezhető.⁶⁸

A mű létezőmódjának tárgyalásakor láttuk, hogy Croce számol az idő és a megromlás okozta technikai változásokkal, a befogadással kapcsolatban pedig hivatkozik az intuíción kizáró pszichofizikai esetekre. Ebben az összefüggésben rendkívül jelentős, hogy elismeri „a minket körülvevő társadalom és az individuális életünk belső feltételeinek állandó változását”,⁶⁹ hiszen ezzel ő maga hoz fel újabb érvet a mű utóéletének társadalmi-történeti meghatározottsága mellett. Már-már tételszerűen is kimondja ezt, amikor úgy fogalmaz, hogy: „A tökéletes reprodukció (...) úgy megy végbe mindig, ahogy az idő minden egyes pillanatában a valóság alakulása lehetővé teszi.”⁷⁰ Első pillanatra úgy látszik, hogy teljes összhangban áll ez a megállapítás azzal, amelyik a tökéletes reprodukálást csak a végtelenben tartja megvalósíthatónak, de valójában többről van szó. Az adott valóság szintjén tökéletes reprodukálás hozható létre ezek szerint, így pedig a lukácsi *hamis tudat* koncepcióhoz juthatunk el, amely szerint a hamis minősítés csak egy magasabb rendű tudatállapot szempontjából képzelhető el. Így módon a műnek többféle történetileg érvényes olvasata van, amelyek mintegy „rarakódnak” az eredeti jelentésre. Ezzel ismét súlyos ellentmondás jönne létre a társadalmi-történeti meghatározottságot tagadó crocei intuíción-felfogás és a mű valóságos léte között. Croce azonban ezúttal is „metafizikává puffasztja” a megsejtett dialektikus viszonyt, amikor az ellentmondás veszélyét azzal a tétellel kerüli el, mely szerint az esztétikai ítélet egyszerre abszolút és relatív: abszolút, mivel az egyetemes igazság kategóriáival dolgozik, és relatív, mivel tárgya történetileg kondicionált.⁷¹

A „folytonosság és pontszerűség dialektikus egymásba átcsapása” (Lukács) Croce esztétikai rendszerében tehát úgy jelenik meg, mint az individualitásában megragadott mű és a konkrétségétől megfosztott történetiség viszonya, amely éppen az elvont történetiség miatt nem válhat valóban dialektikus viszonyná. „A történelemben mindegyik műalkotás elfoglalja azt a helyet, amely megilleti”⁷² – írja Croce, és ezzel a mű történetiségéről a „történelemre” kerül át a hangsúly. Ez a „történelem” pedig a különböző tények egyszerű egymásutánja, egy sajátos múzeum, amelyben a műalkotások mellett politikai események, gazdasági változások, morális kérdések időrendben, egymástól tisztas távolságra elhelyezve porosodnak. Croce, aki a krónika és a történelem termékeny megkülönböztetését bevezette, az esztétikai ítélet történeti megállapításként való értelmezésében

⁶⁷ Est. 137. skk.

⁶⁸ E kérdésnek rendkívül gazdag szakirodalma van. Panofsky „beavatott műélvezője” (E. P.: *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, New York, 1955) ugyanezt a folyamatot kíséri meg. Fülep Lajos a „képzlet kísérletéről” ír. (F. L.: *Magyar művészet*. Budapest, Corvina, 1971) Összefoglalóan tárgyalja a kérdéskört Németh Lajos id. művében.

⁶⁹ Est., 136.

⁷⁰ Brev., 114.

⁷¹ Aesth., 215.

⁷² Brev., 75.

krónikává lépteti vissza azt. Az esztétikai ítélet „azt mondja ki, hogy egy meghatározott pillanatban létrejött az események sorába illeszkedve egy *a*, amely így és így jellemzett költői mű.”⁷³ Amikor leszögezi, hogy csak a történeti elrendezésben lehet jól interpretálni és újrafelidézni a műveket, amelyekben összefut az összes megelőző mű az egész megelőző történelemmel együtt,⁷⁴ kétségtelenül helyesen állapítja meg a művek szintézis-jellegét. Amit elfogad azonban az új műalkotások felől közelítve a kérdéshez, nem tudja hasznosítani a másik összefüggésben, mikor ugyanezek a művek utóéletük során az újabb szintézisek összetevőivé válnak.

A „forma esztétikája”

A művészetelmélet alapkérdéseinek sorában végül vegyük szemügyre azokat, amelyek a művészet, illetve az alkotások formaproblémáival kapcsolatosak. Esztétikai rendszerét korszakalkotónak érezte Croce, a tartalom és forma kérdéseinek tárgyalásakor bukkan fel legtöbbször a „régis esztétikák” összefoglaló kategóriája, amelyeket „meghaladva” fejtette ki sajátos tartalom- és formakoncepcióját. Már előljáróban érdemes megjegyezni, hogy gondolatainak ez a csoportja képviseli talán a legnagyobb szélsőségeket rendszerében, ami nyilvánvalóan következik tételei kombattáns jellegéből. Az esztétikai és a logikai szféra megkülönböztetése egyenesen vezet a tartalom bizonyos értelmezéseinek tagadásához. Ha a tartalmon koncepciót értünk – írja Croce –, akkor nemcsak azt kell mondanunk, hogy a művészet nem a tartalomban létezik, hanem azt, hogy nincs tartalma.⁷⁵ A művészet tartalma nem logikai tehát, hanem anyagi természetű, így érthető az a kijelentése, hogy a tartalom és forma közt nincs átmenet, mert igaz ugyan, hogy a tartalom formává változtatható, de amíg nincs átváltoztatva, nem tudunk róla semmit.⁷⁶ Ez a felfogás a reneszánsz művészetelméletének örököse, végül is ugyanezt a gondolatot fejtik ki Michelangelo híres *Márványtömb* szonettje. De tartalom lehet a benyomás, a képzet és az érzet is, hiszen csak akkor veszünk róluk tudomást, ha műalkotásban jelennek meg, kifejezett intuícióban. Ekkor viszont már nem választhatók széjjel, mai terminussal azt mondanánk, hogy a mű épp-így-létében valósulnak meg. Croce szerint a XIX. századi esztétikai gondolkodás zsákutcába került az egyik vagy a másik oldal hangsúlyozásával, és egymás szerepét átvéve állítanak képtelenséget a formalisták (Herbart) és a kontenutisták (Hegel), ugyanis nincs különbség a „szép formák” és a „szép tartalmak” között: mindkettő nulla.⁷⁷ Croce rendszerén belül ezúttal is a *Breviario di estetica*-ban találjuk a tartalom–forma kapcsolatának dialektikus felvetését, életművében elszigetelt gondolatként. Mint írja: a tartalom és a forma jól megkülönböztetődik a művészetben, de külön-külön nem minősíthetők művésziként, mert csak a kapcsolatuk művészi, „vagyis egységük, nem mint elvont és halott, hanem mint konkrét és élő egység, ami az a priori szintézisé.”⁷⁸ A *konkrét és élő egység* megfogalmazás azt sugallja, hogy a műalkotás

⁷³ *Poesia*, 129.

⁷⁴ *Poesia*, 130.

⁷⁵ *Est.*, 30.

⁷⁶ *Est.*, 19.

⁷⁷ *Brev.*, 50.

⁷⁸ *Brev.*, 52.

vizsgálata nem mehet végbe a hermetikusan zárt saját világán belül, a tartalom és forma kapcsolatának konkretizálódása csakúgy, mint élettelisége azon a tágabb körön belül valósul meg, amelyben a társadalom kérdései vetődnek fel.

Croce nem ezt az utat járta végig elméleti műveiben, az önmaga elé állított feladat mindenekelőtt a tartalom és forma téves felfogásainak kritikája. Ezeket a terminusokat csak metaforikus értelemben fogadja el, megállapítja, hogy az intuício-kifejezést szokás tartalomnak és formának nevezni, vagy akár „belsőnek” és „külsőnek”.⁷⁹ Mivel azonban Croce sohasem két mozzanatról beszél az intuício és a kifejezés kapcsán ebben az értelemben is tagadja a megkülönböztetés jogosultságát. Úgy fogalmaz, hogy a belső és külső tények csoportosítása empirikus osztályozás eredménye,⁸⁰ filozófiai szétválasztásuk éppolyan értelmetlen, mint a test és lélek, lét és tudat stb. dualisztikus tételezése. Egy későbbi kijelentése még világosabbá teszi felfogását: a *Poesiában* ír arról, hogy az első esztétikájától fogva száműzte a formának köntösként való értelmezését, de ifjonti radikalizmusában nem tette fel magának a kérdést, hogy nincs-e más terület, ahol ilyen értelemben lehet formáról beszélni. Megállapítja, hogy van, mégpedig az irodalmi kifejezés területén.⁸¹ Croce tehát a a külső köntösként értelmezett formafelfogással szállt élesen szembe egész életművében, ezen a ponton hiánytalanul megvalósítva a logikus összefüggést egyéb művészetelméleti tételeivel.

A „külső forma” minden olyan értelmezését is tagadja Croce, amely a fizikai szép tételezésére vezethető vissza. Ez a kapcsolat a képzőművészeti alkotások esetében a legcsábítóbb, amelyekben a mű egyben önálló anyagi egzisztencia is (amit persze, mint láttuk, szintén elvet Croce). A forma mint fizikai tény cáfolatakor a márványt, a színt, a ritmust és a hangot ebből a szempontból egyenrangú fizikai tényeknek tartja,⁸² és ebből logikusan következik a formát alkotó elemek teljes tagadása. Croce szerint ha a szép elemi formáit keresnénk, önkényes felosztásokon kellene végighaladnunk (költemény, strófa, sor, versláb, szótag), amelyeknek semmi közük nincs az esztétikához, és végül az atomig kellene eljutni mint a szép alapformájához.⁸³ Eltekintve attól, hogy nyilván képletesen beszél csak atomról, hiszen tagadja a mű anyagságát, Croce, bár negatív értelemben, a kutatás szükségszerű útját látja meg előre. A mai irodalomtudomány valóban az „atomokig” jutott el a műalkotások elemzésében, a fizikai kutatásokkal ellentétben azonban a részek vizsgálatának értékét itt mindig az egészhez való közelebb jutás határozza meg. Ezért rendelkezhet relatív érvényességgel Crocénak az a megállapítása, amely szerint „a költészet formájának felaprítása szavakká és metaforákká, figurákká, mondatszerkezetekké, ritmusképletekké és így tovább, nem követi a költészet jellegét, amelyet újraéleszteni és szemlélni csak a teljes és egyetlen intuíciónban lehet, hanem végül lelketlenülített darabocskák siralmas halmazát hozza össze . . .”⁸⁴ Kérdés természetesen, hogy a formaelemek tagadásával nem zárul-e le minden út, amely az „egyetlen és teljes intuício” megragadásához vezet.

⁷⁹ *Brev.*, 54. skk.

⁸⁰ *Aesth.*, 204.

⁸¹ *Poesia*, 34. skk.

⁸² *Est.*, 107.

⁸³ *Est.*, 118. skk.

⁸⁴ *Poesia*, 124.

A forma stílusként való értelmezését szintén elveti Croce. Az empirikus poétikákról írva leszögezi, hogy a barokk mint „művészeti forma” metaforikus értelemben ment át a művek egy csoportjának a jelölésére, a művek pedig csak individualitásukban ítékelhetők meg.⁸⁵ Másutt, a romantikát tárgyalva sajátos lapsust követ el: a romantika már túlhaladtottnak látszott, „de csak bizonyos tartalmain és bizonyos formáin haladtak túl, nem pedig a lelkén.”⁸⁶ Vajon empirikus értelemben különbözteti meg itt a tartalmat és a formát? Úgy látszik nem, illetve két szintet határoz meg, az egyiken — ez a szint illeszkedik szervesen a rendszerébe — csak intuíció-kifejezés van, amelyben nem választható szét tartalom és forma; a másikon azonban a konkrét érvelés vagy elemzés megköveteli e fogalmak használatát. Ha az első filozófiáinak, a másodikat empirikusnak neveznénk, akkor sem tudnánk mit kezdeni a romantika „lelkével”, amely ebben az összefüggésben egyikhez sem kapcsolható. Nem hoz megoldást a *Poesiában* javasolt felfogás sem, amely szerint a költészetben egyetlen egy stílus van, bármennyire végtelenül változatos is „a költészet örök, eltéveszthetetlen hangja”, ugyanakkor az *irodalom* rendelkezik annyi stílussal, ahány egyénisége van.⁸⁷ A korstílusok és az egyes alkotók stílusának tagadásával a művészet megközelítésének további útjai zárulnak le.

A *letteratura* és a *poesia* megkülönböztetése ebben az összefüggésben is felvetődik. A költészet és próza között nem formai különbség van — állítja Croce —, mivel „a költészet az érzet nyelvezete, a próza az intellektusé.”⁸⁸ A formai tényezők kiiktatásával a hagyományos terminusok új értelmet kaptak Croce rendszerében, mint ismeretes, az esztétikai tény tiszta formájában csak a költészetben jelenik meg (a költészet fogalmával jelöli a festészet vagy építészet stb. alkotásait is, tulajdonképpen az intuíció-kifejezés legmagasabbrendű minőségét jelöli ezzel). Az egyéb kifejezési formákban — irodalmi, prózai stb. — esetleges kísérőjelenséggként bukkanhat csak fel a költészet. A műnemek tagadásával együtt jár a műfajok tagadása is: ha csak maga az esztétikai tény értékelhető, az esztétika szempontjából nem léteznek azok az empirikus kategóriák, amelyek a *költészet* megnyilvánulásait például epika vagy dráma címszó alatt csoportosítják. Ebben a koncepcióban nyilvánvalóan nem létezhetnek az esztétikai minőségek sem: a fennkölt, tragikus, komikus, humoros, kecses stb. az egyes szép művek nyomán kialakított absztrakciók, amelyek az anyagukra vonatkoznak, az anyagukra és nem a formájukra, ami egyes-egyedül a szépség.⁸⁹

Forma, szépség és költészet Croce számára tehát ugyanazt jelenti. „Az esztétikai tény forma, és semmi más, mint forma”⁹⁰ — jelenti ki, érvelésében alkotáslélektani megfigyelésre hivatkozva, amennyiben az esztétikai tevékenység nem tevődik hozzá az impressziók tényéhez, hanem általa dolgozódik ki. Az intuíció esztétikáját csak

⁸⁵ *Poesia*, 156. Meg kell jegyezni, hogy a „barokk” terminus használata Croce műveiben eltér a mai használatától. Az egyébként nem túl gazdag magyar Croce-irodalom ezt a kérdést részletesen tárgyalja Mihályi Ernő révén: M. E.: *Egy kis polémia Crocéval a barokkról*. Budapest, Szt. István Akadémia, 1931.

⁸⁶ *Aesth.*, 213.

⁸⁷ *Poesia*, 36.

⁸⁸ *Est.*, 30.

⁸⁹ *Poesia*, 116.

⁹⁰ *Est.*, 19.

De Sanctis iránti tiszteletből nevezi a forma esztétikájának,⁹¹ a forma abszolutizálásával szembeni fenntartása azonban csak terminológiai jellegű. Rendszerező esztétikai munkáiban Croce következetesen alkalmazta formakoncepcióját, amelynek ideológiai háttérére utaltunk. A tartalom fogalmának kiiktatása és a művészet (szép) formával való azonosítása eredményezte végső soron Crocénak a művészet elméletére vonatkozó legfontosabb tételeit. Ha a tartalom csupán az anyag, és az esztétika tárgykörébe csupán a forma tartozik, a műalkotás fizikai létének tagadása semmiféle nehézségbe nem ütközik. Ha a forma azonos az intuíció-kifejezéssel, akkor lényegét tekintve egyedi, tehát mindenféle tipologizálása önkényes: így kiküszöbölődnek az „utólagos absztrakciók”: a műfaj, műnem, stílus, esztétikai minőségek. A forma fogalma ezáltal annyira leszűkül, hogy a tiszta megjelenése mellett más tényezők létét kell elismerni, amelyeket mint salakot el kell tőle különíteni; így következik be a költészet és irodalom, költészet és struktúra stb. szétválasztása.

Bár a tartalom és forma megkülönböztetésének kritikája során éppen azokat a módszereket ítéli haszontalannak Croce, amelyek később új utat nyitottak a műalkotás világának föltárásához, jelentősnek kell tartanunk azt a tényt, hogy az általa teremtett „tabula rasa” az objektív, műközpontú vizsgálatot segítette. Croce aktualitása nem mint az esztétikai rendszeréből következő módszerek használhatósága vetődik fel, hanem mint olyan inspiráló gondolatok felvetéséé, amelyhez képest esztétikai köztudatunk még mindig elmaradottnak mondható.⁹²

⁹¹ *Brev.*, 53.

⁹² Croce aktualitását kategorikusan tagadta Szauder József (Nagyvilág, 1967/4.) Ha azonban arra gondolunk, hogy az esztétikai köztudatot alapvetően formáló iskolai oktatás milyen gondokkal küzd nálunk (l.: BALASSA PÉTER: *Bevezetés–tárgyalás–befejezés (Irodalomtankönyveink esztétikája)*. Valóság, 1976/2), fokozottan érezzük a XX. sz.-i esztétikákkal való számvetés hiányát.

A tartalom és a forma értelmezése Croce esztétikájában

KAPOSI MÁRTON

Az intuíció fogalma a hegeli értelemben vett „kezdet” szerepét tölti be Croce esztétikájában: előlegezi az egész koncepció lényegét, illetve belőle fejlődik ki minden más kategória. A tartalom és a forma fogalma közvetlenül kapcsolódik az intuícióéhoz, mintegy az intuitív kép két oldalát világítja meg részletesebben és újabb megközelítésben.

Croce néhány lényeges megállapítása, így a klasszicista művészet formai kritériumok alapján véghezvitt eszménnyé emelése, valamint az intuíció lényegének a kellő formált-ságban való megjelölése önmagában is mutatja, hogy Croce esztétikájában a forma kategóriájának kitérített szerepe, a formáról mondottaknak kiemelt jelentősége van, bár a rá vonatkozó közvetlen kijelentések száma szinte feltűnően kevés vagy éppen megtevesztő, mint például az, hogy a tartalom és a forma megkülönböztetése az esztétika egyik „leg híresebb passzívja”, illetve e probléma fontosnak minősítése csak a XIX. század esztétikájára jellemző.¹ Ennek oka egyrészt az, hogy a formát megvilágító mondanivaló bizonyos hányada belevegyül más kategóriák (intuíció, szimbólum, szépség stb.) ismer-tetésébe, másrészt a forma primátusának tételét – a kor ideológiai közegét tekintve – részletesebb indoklás nélkül is eléggé magától értetődőnek tartja. A forma esztétikumbeli szerepére vonatkozó álláspontja azonban már teoretikusként való indulásakor nagyon világos; az *Esztétikát* előzetesen felvázoló tézisekben ezt írja: „Az esztétikai tény ezért a forma, és semmi más, csak forma.”² Nem ok nélkül adta Croce esztétikáját elemző könyvének ezt a címet S. Alberghi: *Észrevételek a forma esztétikájáról*.³

1. A forma fontosságának egyoldalú kiemelése

A forma esztétikumbeli szerepének fontosságára s egyben problematikus voltára elsősorban az olasz irodalom mind rendszeresebb tanulmányozása irányítja Croce figyelmét, a formára vonatkozó mondanivalójának lényegét pedig főként az a törekvése szabja

¹ BENEDETTO CROCE: *Breviario di estetica*. In: Uő: *Nuovi saggi di estetica*. Bari, 1926, Laterza, 30.

² B. CROCE: *Tesi fondamentali di una estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. In: *La prima forma della Estetica e della Logica*. (A cura di A. Attisani.) Messina–Roma, 1924, Principato, 11.

³ SANTE ALBERGHI: *Riflessioni sull'estetica della forma*. Faenza, 1943, Società Tipografica Faentina.

meg, amely szerint a századforduló olasz irodalmát meg kell óvni a dekadencia egyre nagyobb mértékű eluralkodásától, és legjobb hagyományaira támaszkodva kell elősegíteni minél előbbi fellendülését. (A legvilágosabban a *Di un carattere della più recente letteratura italiana* c., 1907-ben megjelent cikke mutatja ezt.) Két veszélyesnek ítélt szélsőségtől szeretné megóvni nemcsak hazája, hanem az egész polgári világ irodalmát: a művészi *alulformálás* hibáit mutató naturalizmustól és a fölösleges *túlformálás* bűnét elkövetni látszó avantgardizmustól, főként ezek speciálisan olasz változataitól: a verizmustól és a futurizmustól. Mivel ezek visszaszorulását egy fokozott mértékben *hagyományörző* új művészet kibontakozásától és elterjedésétől várja, teljesen érthető módon jut esztétikájában kiemelkedő szerephez a forma, vagyis az a kategória, amely — különösen a tartalommal összevetve — a műalkotások általában véve *konzervatívabb*, hagyományörzésre alkalmasabb oldalát jelöli, és ugyanakkor egy-egy konkrét változatának létrehozása nagy teret enged az alkotói aktivitás kibontakozásának.

A crocei esztétika szemlélete szempontjából legfontosabb közvetlen elméleti forrás, De Sanctis művészetfelfogása is kiemelt jelentőséget tulajdonít a formának, részben hasonló tanulságok és célok alapján (azzal a különbséggel, hogy nála a naturalizmus mellett nem az avantgarde, hanem a romantika esztétikai minősítése a fő kérdés), és Croce De Sanctishoz való ragaszkodása újabb forrásként táplálja a forma mindenhatóságba vetett hitét. Jól látja Croce, hogy a tartalom és forma problematikáját a klasszikus német esztétika állította előtérbe, többük erre vonatkozó megállapításait eredményesen hasznosítja is, mégis De Sanctis az, akinek a formaértelmezéséhez — szándékát tekintve — a *legegyértelműbben* kapcsolódik. Croce szerint ugyanis Kant még nem dolgozta ki a tartalom—forma viszony félreértésektől mentes interpretációjának alapját, sőt a pulchritudo vaga és a pulchritudo adhaerens, a „tisztá szépség” és a „különféle elemekre, vagyis a tartalomra támaszkodó szépség” megkülönböztetésével éppen annak a lehetőségét teremtette meg, hogy létrejöjjön egy Herbartnál kulmináló formalista és egy Hegelnél kiteljesedő kontenutista esztétika. Az elfogadható megoldást De Sanctis adja e két ág szintéziseként, „alapelve véve azt a formát, amiben az anyag feloldódik s amelyikkel a tartalom egybeesik”.⁴ Hegel ugyan minden „kontenutizmus” ellenére kimondja, hogy „a tartalom nem más, mint a forma átcsapása tartalomba, s a forma nem más, mint a tartalom átcsapása formába”,⁵ Croce mégis De Sanctist fogadja el inkább, aki — élete bizonyos korszakaiban és bizonyos nagyon konkrét szempontok alapján — a tartalom és a forma adott hegeli egyenrangúsítása helyett az éppen kiemelt összefüggésben nagyon indokoltan a forma primátusa mellett tör lándzsát. Azonban a forma elsődlegessé tételéről csak akkor beszél De Sanctis, amikor a formát nem a tartalomhoz, hanem a műalkotás *anyagát* képező tényekhez viszonyítja. Olyankor valóban így nyilatkozik: „Ha szobrot akartok a művészet csarnokában, állítsátok oda a formáét, benne csodáljátok és tanulmányozzátok, mi legyen a kezdet. A forma előtt csak az van, ami a teremtés előtt volt, a káosz. Természetesen a káosz is valami tiszteletre méltó dolog, és története nagyon érdekes: a tudomány még nem mondta ki az utolsó szót eme korábbi elemek erjedő világáról. A

⁴B. CROCE: *Lecture di poeti e riflessioni sulla storia e la critica della poesia*. Bari, 1966, Laterza, 289.

⁵GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL: *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai*. Első rész: A logika. (Ford.: Szemere Samu.) Bp., 1950, Akadémiai Kiadó, 214.

művészetnek is megvan a maga korábbi világa, a művészetnek is megvan a maga geológiája, amely tegnap született és éppen csak felvázolták, egy *sui generis* tudomány, amely se nem a kritika, se nem az esztétika. Az esztétika akkor tűnik fel, amikor feltűnik a forma, amelybe az a világ belesüllyedt, beleolvadt, belefeledkezett, beleveszett. A forma azonos önmagával, mint ahogyan az individuum is ő saját maga; és nincs annál destruktívabb művészetelmélet, mint amely állandóan azt duruzsolja a fülünkbe, hogy a szép az igazság vagy az idea megjelenése, öltözeke, fénye, fátyola. Az esztétikai világ nem látszat, hanem szubsztancia, sőt maga a szubsztancia, az élő.”⁶ Croce számára ebből csak annyi marad és fogalmazódik meg túláltalánosított tételként, hogy „az igazi forma nem más, mint az anyag fölötti uralom”.⁷

Croce De Sanctis-értelmezése – a motívumok elemzése hadd maradjon későbbre – nyilvánvalóan tendenciózus. Ez az értelmezés aztán ahhoz a végeredményhez vezet, hogy az Arisztotelésznél is, Hegelnél is meg De Sanctisnél is meglevő anyag–tartalom–forma fogalomhármashból hallgatólagosan háttérbe szorul a *tartalom*, és a forma elsődlegesként kerül szembe az *anyaggal*. De Sanctis fejtegetéseiben a *tartalom* nem megy át ilyen rejtett degradálódáson, megőrzi általában vett fontosságát, akár az egyes művészi alkotáson belüli helyéről, akár a művészet és a többi tudatforma tartalmának viszonyáról van szó.

De Sanctis mindig a *tartalom* elsődlegességéből és gazdagságából indul ki. Hegelt elemezve, de saját álláspontjaként hangoztatja: „Minden tartalom egy totalitás, amely mint eszme a tudományhoz, mint anyagi létező a valósághoz, mint forma a művészethez tartozik.”⁸ Ebben az értelmezésben a társadalmi tudat különböző formái tartalmilag azonosak, csak formájuk szerint térnek el egymástól, sőt tartalmuk alapján azonosak az anyagi valósággal. Továbbá a tartalmat a forma teszi művészetté, a *tartalom* beleolvad a formába és a forma számára *nem idegen* a *tartalom*. Ezzel szemben Croce, mestere ezen alapötletéből kiindulva, egészen más következtetéshez jut: „Ahogyan a vegyész a maga eszközeivel felbontja a vizet oxigénre és hidrogénre, úgy különbözteti meg a filozófus az absztrahálás képességével a formát a tartalomtól. És ezt a megkülönböztetést megtéve felismeri a formában a szép tudományos fogalmát, míg a *tartalom* idegen marad az esztétika számára, behúzódván az emberi aktivitás egyéb területeire (igazság, erkölcsösség, hasznosság stb.) és tárgyát képezve egyéb tudományoknak (logika, etika, tiszta gazdaságtan stb.). Ezért a művészet komplex tényből az az oldal, amely miatt a művészet az esztétika tárgyát képezi, a forma; a művészet tartalma nem alkalmas az értékelésre, hacsak nem az emberi aktivitásnak a maga totalitásában vett szempontjából, és mintegy az *érdeklődés* szempontjából, amit az ember tanúsít és tanúsítania kell az egyik dolog iránt nagyobb, a másik iránt kisebb mértékben.”⁹ Itt a *tartalom idegen* a művészi forma számára, illetve a többi tudatformában rejtőző *tartalom* csupán tárgya lehet a művészetnek. A fiatal, esztétikai pályafutása első korszakában legszélsőségesebben formalista Croce szinte a nullára redukálja a művészet tartalmát azért, hogy az anyag és a forma, a művészi

⁶ FRANCESCO DE SANCTIS: *Saggio critico sul Petrarca*. (A cura di B. Croce.) Napoli, 1907, Morano, 29–30.

⁷ B. CROCE: *La letteratura della nuova Italia*. Vol. III. Bari, 1929, Laterza, 11.

⁸ F. DE SANCTIS: *L' „idea” e l'estetica dello Hegel*. In: *Opere complete*. (Ed. Cortese.) Vol. XIII. Napoli, 1940, Morano, 244.

⁹ B. CROCE: *La critica letteraria*. Roma, 1896, Loescher, 10.

és a nem művészi, az érdeknélküliség és az érdekeltség közötti különbséget a programja szempontjából kívánt mértékben kiemelje. Értelmezéséből elsősorban arra lehet következtetni, mintha De Sanctis a tartalom és forma közötti viszony ellentétes felfogásainak olyan elfogadható szintézisét teremtette volna meg, amely a kanti pulchritudo vagát és az a priori formát igazolja.

Egyoldalú elemzése során gondosan mellőzi, afféle hegelianus csökevényként kezeli de Sanctis minden olyan megállapítását, amely nem a forma elsődlegességét hirdeti. Mestere ugyanis csak két szempontból minősíti döntő fontosságúnak a formát: egyrészt nélkülözhetetlennek tartja meglétét a műalkotásban, másrészt kiindulópontnak tekinti az esztétikum vizsgálatához. De Sanctis szerint „a művész összegyűjti a belső világot egy külsőben, a kritikus a belsőben a külsőt; az egyik, a kritikus a forma alapján dolgozik, és újra felemelkedik a belső világhoz, a másik a belső világtól emelkedik a formához”.¹⁰ A forma tehát csak a kritikus számára elsődleges, eleve adott, a művész maga alkotja a formát. És amiből létrehozza, az maga a tartalom. A tartalom elsődlegességét, meghatározó szerepét mind a mű, mind az alkotó szempontjából nézve nagyon jól látja. A *művészi szubjektumot* attól függően tartja kiváló alkotónak („poeta”) vagy középszerű művésznek („artista”), hogy mennyire tud azonosulni a tartalommal: „A művész [artista] az, akit az ábrázolni akart tartalom nem ragadott meg teljesen, aki nem adta bele a szívét a tartalomba, aki távol tartja magát a tartalomtól, modell az csak, nem pedig úr a számára, és ami működik benne, csupán a képzelet heve. A költő [poeta] ellenben teljesen átadja magát a tartalomnak: nem érez, nem él másként, csak abban; belső láng számára, nem csupán kifejezéseinek vagy tollának felgyújtója. És a tartalom hatalmas ereje a költőnek életet ad, a művészt megöli. [. . .] Akit elárasztott valamely tartalom, az nem elemez, nem vizsgál, számára a tartalom szintetikus, élő, hatalmas tény.”¹¹ De Sanctis a komplexnek felfogott tartalom *legobjektívebbnek* tekinthető összetevője, a *téma* determináló hatását emeli ki, a tartalomnak azt az oldalát, amely a legközelebb áll a feldolgozott *anyaghoz*. Nyilván ez az egyik — bár nem elsődleges — oka annak, hogy Croce nem tesz különbséget a csaknem egyenlő mértékben objektív anyag (tárgy) és téma között, s aztán a hangsúlyt az anyag és forma különbségére helyezi. Pedig De Sanctisnál tartalmi komponensről van szó, és ez különösen akkor válik nyilvánvalóvá, amikor a művészet *objektív oldaláról*, a műalkotás tartalom—forma viszonyáról szól: „Elkülönítik a tartalmat és a formát, mintha kémiai vegyületről lenne szó. Az igazság az, hogy a költészetben tulajdonképpen nincs sem tartalom, sem forma, hanem, akár a természetben, az egyik azonos a másikkal. A nagy költő az, aki megöli a formát, mégpedig úgy, hogy az tartalomká lesz. A forma tükör, amely közvetlenül elvezet a képhez, úgy, hogy észre sem veszed, hogy közből ott van az üveg.”¹² A forma másodlagosságát itt abból a szempontból világítja meg De Sanctis, hogy a tartalomnak való alárendelődését hangsúlyozza. Ismét más nézőpontból mondja ki ugyanezt, amikor arról szól, hogy a művészet egészének értéke a tartalomon múlik. A válságperiódusokból való kigyógyulás egyedüli útja a helyes tartalmi orientálódás: „Egy irodalom akkor talál megoldást, amikor a forma mögött igaz tartalom

¹⁰ Idézi EDMONDO CIONE: *Benedetto Croce*. Milano, 1953, Longanesi, 85.

¹¹ F. DE SANCTIS: *La letteratura italiana nel secolo XIX. Scuola liberale. Scuola democratica*. (Lezioni raccolte da F. Torracca e pubblicate da B. Croce.) Napoli, 1922. Morano, 9.

¹² F. DE SANCTIS: *Saggio critico sul Petrarca*. Id. kiad., 122–123.

rejlük.”¹³ Ezek után aligha lehet kétséges, hogy De Sanctis a tartalom és forma nagyfokú egységének, a forma nélkülözhetetlenségének elismerése mellett a tartalom primátusát hirdette.

Mivel Croce az alulformálás és a túlformálás veszélye ellen küzd, nyilván csak olyan megállapítást hajlandó átvenni De Sanctistól és másoktól, továbbá abba az irányba mélyíti el kutatásait, ami a forma fontosságát emeli ki, ami a művészet *conditio sine qua non*-ját a *kellő formálásban* jelöli meg. Csupán ezzel még nem zárja ki a művészet korszerűsítésének lehetőségét, legfeljebb nem hangsúlyozza eléggé, hogy a tényleges megújulás nem következhet be a tematika gazdagodása, a hagyományos témák új értékelése, az ember világára vonatkozó mondanivalók még teljesebbé tétele nélkül. Croce konzervativizmusa és liberalizmusa jut itt is szóhoz a maga módján, hiszen a művészi tartalom kérdéseiről éppen azért ejt olyan kevés szót, mert *hagyományos* értékek és mondanivalók új formában történő közvetítését várja a majdan megújuló művészettől. Természetesen nagyon jól látja Croce a tartalom és forma szoros összefüggéseit, s ezen belül azt is, hogy a tartalom értékeit és gazdagságát a megfelelő forma teszi evidenssé. A kellő formától éppen azt várja, hogy visszaállítsa a korábban inadekvát formában kifejezett s ezzel mintegy kompromitált, nagyon egyoldalúan megmutatott hagyományos tartalmak presztízsét.

Több tény is nagyon világosan utal arra, hogy Croce hagyományos tartalmú új művészet felvirágoztatására inspirál „ars poetica” jellegű esztétikájával. Az egyik – alighanem a legfontosabb és legjellemzőbb – a *tartalom szubjektívizáló felfogása*. Ezen az alapon kerülnek előtérbe a *benyomások* és az *érzelmek*. Felfogásának lényegét summázza, amikor kimondja: „Ez a művészet olyan fogalmára alapozott kritika, amely szerint a művészet tiszta elképzelés [fantasia] vagy tiszta kifejezés [espressione], és ebből következően soha nem zár ki a művészet köréből semmilyen tartalmat vagy *lelkiallapotot*, ami egy tökéletes kifejezésben konkretizálódhat.”¹⁴ Pályája első korszakában (1893–1908) Croce az impressziót tekinti a tartalom lényegének. „A *tartalom* – jelenti ki félreérthetetlenül – semmivel nem mond többet annál, amit az *impresszió* szóval szoktak kifejezni; a *forma* sem többet annál, amit másként az *aktivitás* szóval fejeznek ki.”¹⁵ A következő periódusban (1908–1917) elmélyültebb és általánosabb szubjektív tartalom, az érzelmvilág kap hangsúlyt. Az intuíción tartalmi és formai oldaláról írja, hogy „a tartalmat és a formát jól meg lehet különböztetni a művészetben, de nem lehet elkülönítve minősíteni mint művészieket, mert csupán a viszonyuk művészi, vagyis az egységük, de nem absztrakt és holt egységet értve ezen, hanem konkrétot és élő, ami a priori szintézis; a művészet igazi a priori szintézis, az érzelem és a kép az intuíciónban, amiről ismét el lehet mondani, hogy az érzelem kép nélkül vak, és a kép érzelem nélkül üres. Érzelem és kép az esztétikai szintézisen kívül nem létezik a művészi szellem számára.”¹⁶ Itt még nem merül fel az érzelmek konkrét társadalmi tartalmának jellege, minősége. Még ekkor a műalkotásokban ábrázolt érzelmek erkölcsileg közömbös voltát hangoztatja Croce; később, a fasizmus kibontakozásától kezdve egyre fontosabb lesz az *erkölcsi* kritérium:

¹³ F. DE SANCTIS: *La letteratura italiana nel secolo XIX*. Id. kiad., 6.

¹⁴ B. CROCE: *La letteratura della nuova Italia*. Vol. IV. Bari, 1929, Laterza, 205.

¹⁵ B. CROCE: *Tesi fondamentali*. Id. kiad., 11.

¹⁶ B. CROCE: *Breviario di estetica*. Id. kiad., 33.

tartalomnak az erkölcsileg elfogadható érzelmek harmonikus világa minősül.¹⁷ Ekkor már így fogalmaz Croce: „a költészet tartalom és forma azonossága, a teljes emberség kifejezése...”¹⁸ Az erkölcsi szempontok előtérbe állítása csökkent ugyan valamint a tartalom szubjektív jellegén, de nem szünteti meg teljesen. A *költészetben* kifejtett koncepció szerint az érzelmek mindig áthatják a gyakorlati tevékenységet, sőt a gyakorlat éppen érzelmi átitatottsága következtében alkalmas művészi feldolgozásra. Viszont ezen az alapon már a művészet anyagát és tartalmát tudja némi pontossággal elkülöníteni Croce. Ez a különbségtétel korántsem vezet az érzelmek tartalmából való kirekesztéséhez; a valamilyen mértékben humanizált érzelmek *mindig* a legdöntőbb tartalmi komponens szerepét kapják. Erre pedig azért van szükség, mert a hagyományos tartalom objektívebb rétegei — természet, haza, szabadság, küzdelem, boldogság stb. (Carduccit méltatva foglalja össze ezeket) — bármennyire hagyományosnak tekinthető tartalmi mozzanatok, Croce korában *nem teljesen elfogadottak*, nem a legfőbb értékek vitán felüli hordozói, s hogy azokká váljanak, mindenki részéről személy szerint is elfogadottakká kell válniuk, *a személyiség szempontjából affirmatív érzelmekkel összefonódottaknak* kell lenniük, és a vitathatatlan összefonódást igen nagy mértékben a kellő formájú, formailag sem merészen újító, *egyszerre közérthető és hatékony* művészet segítheti elő.

A tartalom szubjektívizálása — mivel hagyományos tartalmi mozzanatok szubjektívizálásáról van szó — egy másik szembevetendő jellegzetességet von maga után Croce esztétikájában: *a csak mérsékelt formai újítás* szükségességének elismerését. Ez a művészettörténész Crocénál az „antipoesia”-nak minősített avantgarde teljes elutasításaként fejeződik ki, az esztéta Crocénál pedig elsősorban a szimbólumnak és az allegóriának a *szimbólum* javára történő szembeállításaként. Goethénél a szimbólum melletti állásfoglalás lényegében még nem jelent mást, mint a műalkotások totalitásjellegének általában vett igenlését. A későbbiek során — mint Walter Benjamin hitelt érdemlően kimutatta — a művészi programok az allegóriát az újítás, a *szimbólumot* a *hagyományörzés* szolgálatába próbálták állítani.¹⁹ Croce számára nemcsak a „conservando rinnovare” álláspontját fejezi ki nagyon finoman a szimbólum és a művészet lényegi azonosságának kimondása, hanem egyben megalapozza a tartalom és a forma egybeesésének tételéről kifejtetteket is.

A tartalom szubjektívizáló felfogása nagyon előnyösnek mutatkozik a hagyományos társadalmi-etikai értékek megőrzése szempontjából, a filozófiai esztétika szintjén azonban igen szembevetendő egyoldalúságokhoz vezet. Az érzelmek előtérbe helyezése nyomán teljesen mellékesnek tűnik — akárcsak az intuíción értelmezésekor — a műalkotásban rejlő gondolatok szerepe. Az „intellektualizmus”-tól való félelem a tartalom elemzése során a művészet *eszmeiségét* kérdőjelezi meg (ami nagyon bizarr egy XX. századi kritikával is foglalkozó esztéta esetében), s ezzel a műalkotások *mondanivalója általánosíthatóságának* tétele alatt lazítja fel a talajt. Joggal védelmezi Croce a forma elemzésekor is a művészet nagyfokú viszonylagos autonómiáját, de a művészet eszmeiségének ilyen relativizálásával az irracionálisnak tesz nagyon áttételes formában — szubjektíve nyilván nem óhajtott

¹⁷ GIAN N. G. ORSINI: *Benedetto Croce. Philosopher of Art and Literary Critic*. Carbondale, 1961, Southern Illinois University Press, 220–223.

¹⁸ B. CROCE: *La poesia*. Bari, 1937, Laterza, 56.

¹⁹ WALTER BENJAMIN: *Allegória és szimbólum*. In: UÓ: *Kommentár és prófécia*. Bp., 1969, Gondolat. 128–130.

— elvi engedményeket. Mindenki számára világos, hogy — mint Nicolai Hartmann írja — „megragadhatóan maga a forma a műalkotás tartalma”,²⁰ azonban Della Volpének is igaza van Croce szélsőséges álláspontjával szemben: a műalkotás tartalma gondolatilag is megragadható, hiszen „a képek, ha megfosztjuk őket minden egységes, azaz intellektuális értelemről (a »legtökéletesebb jelentésnélküliség«, ahogyan a misztikus esztétizálás tüneti fel a költészetet), akkor valóban valami kaotikus és nyers, tehát megismerés előtti jelentenek éppen azért, mert valamiképpen kapcsolat nélküliek, összefüggéstelenek, teljesen elkülönültek és sokfélék”.²¹ Erről néha Croce sem feledkezik meg (például a Dante- vagy a Goethe-monográfiában), de a műalkotások spontán létrejöttének hangoztatása kedvéért elvileg ragaszkodik az érzelmek döntő szerepéhez.

Ha Croce csak azért hangsúlyozná az érzelmek fontosságát, hogy a hagyományos mondanivalók elfogadtatását segítse elő, és hogy a művészet megmerevedését próbálja ellensúlyozni, akkor nagyon közel kerülne a dekadenciát a dionüszoszi elem által leküzdeni akaró Nietzsche-hez, aki szerint „a »titánira« és a »barbára« végül is éppen olyan szükség volt, mint az apollóira”.²² Az érzelmektől azt várja Croce, hogy visszaadják a klasszikus művészet „életnedvét és életerejét”,²³ a művészi intellektualizmus háttérbe szorításától pedig azt, hogy elejét vegye a *didaktikus jellegű művészet* további kibontakozásának. Közvetlenül a tanító irodalom, közvetve a művészet politikai *manipulálhatósága* foglalkoztatja Crocét, amikor fellép az ún. „retorika” vagy „oratoria” ellen. Olyan fajta álművészetet lát benne, amely pragmatikus célok szolgálatába állítja a művészet eszközeit, gondolatilag már megfogalmazott programokat öltöztet művészi köntösbe. „A szónoklat — írja róla — a költészetével ellentétes folyamatot fut be: ez utóbbi az élettől a képek felé halad, az előbbi a képek felől az élethez.”²⁴ Az ilyen művészet hibája nemcsak az, hogy tartalma és formája nem felel meg egymásnak, hanem az is, hogy kompromittálja a művészet formai eszközeit. A formával való visszaélésnek ebben a változatában saját törekvéseinek közvetett veszélyeztetőjét látja Croce, hiszen a népszerűsítés vagy a manipulálás eszközkévé lett hagyományos formai elemek (márpedig a retorika főleg ilyeneket használ) hitelük elvesztése után semmiképp sem alkalmasak felújításra váró hagyományos értékek tömeges elfogadtatására. A színvonalas, de könnyen elfogadható formát már csak ezért is védelmeznie kell.

Croce aktualizáló, művészetelméletét nyomban „mozgó” esztétikává transzformáló törekvései — amelyek a művészi tartalom emocionalizálását és dezintellektualizálását, illetve a színvonalas művészi forma deprakticizálását eredményezik — meglehetősen akadályozzák őt az autentikus *esztétikai* formaértelmezésben. A közvetetten, de mégis igen nagy mértékben alábecsült tartalom alapján objektíve lehetetlen ténylegesen megérteni a formát, ezért Croce is rákényszerül arra, hogy a formát elsősorban ne a művészet tartalmához, hanem az *anyagához* viszonyítsa. Ez újabb bonyodalmakat von maga után.

²⁰ NICOLAI HARTMANN: *Esztétika*. (Ford.: Bonyhai Gábor.) Bp., 1977, Magyar Helikon, 388.

²¹ GALVANO DELLA VOLPE: *Az ízlés kritikája*. (Ford.: Szabó Győző.) Bp., 1970, Gondolat, 11.

²² FRIEDRICH NIETZSCHE: *A tragédia születése*. (Ford.: Fülep Lajos.) Bp., 1910, Franklin, 163.

²³ B. CROCE: *Poesia popolare e poesia d'arte*. Bari, 1933, Laterza, XI.

²⁴ B. CROCE: *Etica e politica*. Bari, 1931, Laterza, 39.

Elsősorban az anyag és a forma viszonyát kell megnyugtatóan megvilágítani, másodsorban az anyag és a tartalom különbségét feltárni. Az anyag tartalomra történő átminősüléséhez nyilván a forma fogalmát kell elsősorban felhasználni, de bármennyire asszociálódott is Arisztotelész nyomán a forma fogalmához valamiféle „dünamisz”, egy újabb kategória mutatkozik itt szükségesnek, a *formálás* kategóriája. Mintegy „hallgatólagosan” Croce is két fogalompárral dolgozik – *anyag* és *formálás*, *tartalom* és *forma* –, de a tényleges kifejtésekben nem szerepel a formálás, sőt tulajdonképpen a tartalom ismertetésekor is nagyon szűkszavú. Végül is két tényező áll szemben egymással: az *anyag* és a *forma*.

Ez az egyszerűsítés nemcsak a crocei esztétika funkcionálásának, hanem immanens logikájának is elég egyértelmű következménye. A tartalom és a forma lényegi azonosságát azért nem kell részletesen kifejtenie, mert jóformán csak ismételnie lehetne azt, amit az intuíció tárgyalásakor az intuíció és kifejezés (*espressione*) egybeeséséről, az intuícioról mint eredményesen formált képről előzőleg már elmondott. A formálásról mint processzuális aktusról azért nem szólhat külön és részletesen, mert az intuícioról azt állapította meg, hogy spontánul jön létre mint lényegileg eszmei produktum, anyagi formában való rögzítése pedig nem esztétikai, hanem gyakorlati tevékenység. Az anyag és a forma ellentétét az intuíció elemzése során is kiemelte ugyan, de ottani megállapításai tovább mélyíthetők, és elmélyítésük a *művészi* és a *nem művészi* közötti differencia teljesebbé tételéhez vezet.

Az *anyag* fogalmát nemcsak előbb, de jobban is kimunkálta Croce, mint a tartalom kategóriáját. És anyagnak is *mindig* az érzelmeket tekintette. 1902-ben ezt írta: „anyagon értjük az esztétikailag feldolgozatlan érzelmeket vagy impressziókat, formán a feldolgozást, vagyis a kifejezés szellemi aktivitását”.^{2 5} 1948-ban hasonlóképpen nyilatkozott *Alkalmazhatatlan kritikai fogalmak* c. írásában: „A nagyjából hagyományos előítélet az, hogy létezik egy »természet«, amit lehet utánozni, vagy amitől »el lehet távolodni«. Nem: az, ami a művész számára létezik, nem »a külső világ valósága« – amiről a filozófusok vitatkoztak, és amiről a közülük legnagyobbak kimutatták, hogy amennyiben »külső«, úgy egyik alkotása az emberi szellemnek –, hanem a számára létező csak a saját lelke, amit nem tud sem utánozni, sem elutasítani, hanem csak művészi vízióvá, vagyis a szépség formájává átalakítani.”^{2 6} Erről a *szubjektív* és képlékeny anyagról könnyű kimondani, hogy a formálás alapvetően mássá teszi. A formálás által társadalmiasul magasabb fokon az érzelem és kap esztétikai minőséget. A kellő formába öntött anyag maga a műalkotás, sőt maga a szépség is: „a szépséget úgy lehet és úgy helyes meghatározni, mint *sikerült kifejezést*, vagy helyesebben, mint *kifejezést* minden további nélkül, mert a kifejezés, amikor nem sikerült, nem kifejezés”.^{2 7}

A formával szembeállított és a tartalomnál sokkal gondosabban elemzett anyag értelmezése figyelmet érdemlő megállapításokhoz vezet el Crocét. Az egyik – bár nem teljesen végiggondolt – felismerése: az *anyag* önmagában vett *végtelen gazdagsága*. Ezt írja: „Az érzékenység és szenvedélyesség a gazdag anyagra vonatkozik, amit a művész lelkében összegyűjt; a kiegyensúlyozottság vagy nyugalom a formára, amellyel aláveti és

^{2 5} B. CROCE: *Estetica*. Bari, 1965, Laterza, 19.

^{2 6} Quaderni della Critica. Vol. XI. 123.

^{2 7} B. CROCE: *Estetica*. Id. kiad., 88.

uralja az érzéki és szenvedélyes kavargást.”²⁸ De míg De Sanctis az ilyen „káosz” tartalomvá válását is szem előtt tartotta, addig Croce az anyag gazdagságáról szólva nem a *többféle tartalmi lehetőséget* emeli ki, hanem — a formálás szükségességén túl — a *sokféleképpen formálhatóságot*. Felismerése elmélyítésében éppen az akadályozza Crocét, hogy a műalkotást a forma, *nem pedig a tartalom alapján* szembesíti az anyaggal; ezért aztán észrevételét nem folytathatja — mint Lukács György tette Lessing nyomán — a „meghatározatlan tárgyiasság” kifejtésével. A formalizmusellenesség és a visszatükrözési elmélet elismerése vezethette volna csak el annak kimondásához, hogy az anyag sokrétűsége a műben mint adott határok között változni képes, rugalmas képmás folytatódik, így rekompenzálja a művészet sajátos dialektikája a valóság dialektikájának megközelítőleg is nehezen megragadható voltát. Croce csak annak felfedezéséig jut el, hogy „az anyag újdonsága közömbös; ugyanazt a mások által már felhasznált anyagot használva a legjobb költő lehet valaki. Azok a hibák, amelyeket az anyag hibájának neveznek, inkább a költő hibái”.²⁹ Ez ugyan nem zárja ki a meghatározatlan tárgyiasság lehetőségét, de lehetőségének minimumát feltételezve is a művész formaadó aktusából eredezteti. A formaadás így értelmezve az alapvetően érzelmi természetű anyag *korlátozására* irányul: a nem intellektuális, emocionális mondanivalót *már az anyag is tartalmazza*, a műbe való átemeléskor csak a szélsőségeit kell lenyesegetni, és hozzáadni sem kell valami újat. A kívülről bevitt érzelmek ellen joggal tiltakozik Croce; szerinte az érzelem — feltehetően — már az anyag kiválasztása során érezteti hatását. Mivel erről bővebben nem szól, csak feltételezhető, hogy elméletének ebben a részében két tény fonódik össze igen bonyolultan: egyrészt az esztétikum azon objektív törvényszerűségének a felismerése, hogy az ember, különösen a művész (és Croce szerint a kettő között nincs is minőségi különbség) a valóságot a művön kívül is képes esztétikailag szemlélni, másrészt az a nem tudatosan idealizált utópiája, hogy a művészet általa preferált anyagát már mindenki többé-kevésbé — ha másként nem, a mindennapi gondolkodás szintjén — elkezdte interiorizálni.

Az utóbbi, a Sollen jellegű mozzanat elhagyása egy másik lényeges felismeréshez juttathatta volna el Crocét — és analógiaként itt ismét Lukács esztétikájára kell hivatkozni —, a „*kettős visszatükrözés*” érvényesüléséhez. Lukács a zene lényegének jobb megvilágításához dolgozta ki a kettős mimézisről szóló koncepcióját, amely szerint a zene érzelmek és indulatok közvetlen művészi tükre, de ezek az érzelmek és indulatok már maguk is tükröképei a valóságnak. Az ő szavaival: „A zene a valóság által ébresztett és a valóságot tükröző érzések szükségszerűen levezetett transzformációja, és ezekből az érzésekből, mint az imént láttuk, eltörölték kiváltójuk hic et nunc-ját, és konkrét, úgyszólván személyes-biografikus éppüglétét, amiért is az egyediség specifikus ismérvei eltűnnek ebből a »nyelvből«; másrészt viszont, mivel ennek nem lehet verbális jellege — még akkor sem, ha a zenét vagy már a siratóasszonyok jajveszékélését szavakba foglalják — eltűnik belőlük a fogalmi értelemben vett tárgyi meghatározás mozzanata: a »nyelv« a mindenkor hangulatszerű atmoszféra szerkezeti elemeinek komplexumává változik át, és hiányzik belőle az az egyértelmű megfogalmazás, az a »felülről« jövő kikerekítés, amelyet

²⁸ Uo., 25.

²⁹ B. CROCE: *Conversazioni critiche*. Serie III. Bari, 1932, Laterza, 32.

az általánosság kategóriája fejez ki.”³⁰ Croce mind az érzelmek, mind a nyelvi jelentés műalkotás és objektív valóság közé helyezésével a művészet egészére vonatkozóan hasonló álláspontot képvisel, de mivel az érzelmeket alapvetően nem a valóság reflexióiként kezeli, nem tudja megnyugtatóan megmagyarázni, mennyiben tartoznak az érzelmek a művészet *anyagához*, mennyiben a *tartalmához*. És ezért marad homályban az is, hogy mikor különbségei, mikor ellentétei az érzelmek a formának. Amikor az érzelem már tartalom, elválaszthatatlan is a formától; a forma által plasztikusabb, áttekinthetőbb, mint amikor még a művészet anyagául szolgáló puszta valóság-reflexió.

A forma tartalmat tagoló és tartalmi elemeket hierarchizáló funkciójának elismerése, az esztétikai hatáskeltés eszközeként való felfogása egyáltalán nem kevés. Ezt az álláspontot képviseli a harmincas években, Croce érett esztétikája megfogalmazásának időszakában a marxista művészetfelfogás egyik reprezentánsa, Lukács György: „Láttuk: a műalkotás egész tartalmának formává kell válnia, hogy igazi tartalma művészi hatást tegyen. A forma nem más, mint a legmagasabb szintű absztrakció, a tartalom sűrítésének legmagasabb formája, meghatározásainak kiélezése, az egyes meghatározások közötti helyes arány helyreállítása, az élet egyes ellentmondásai közötti fontosság-hierarchia, amelyeket a műalkotás tükröztet.”³¹ A művészi forma nem több ennél, még ha Croce hajlamos is többnek tekinteni.

2. A tartalom és forma túlhangsúlyozott egysége

Már az intuíció kategóriájának kidolgozása során nagy gondot fordít Croce a *művészi* és a *nem művészi* közötti eltérés kiemelésére, vagyis annak hangsúlyozására, amit később az anyag és forma közötti minőségi különbségként emel ki. A tartalom–forma viszonyról adott elemzésében azzal lép túl korábbi megállapításain, hogy a kellően formáltság döntő fontosságát több megközelítésben is hangsúlyozza. Amit egyrészt a *forma elsődlegességéről* mond ki, azt másrészt a tartalom és forma *teljes egybeesésének* tételével támogatja. Nagyon egyértelműen fogalmazza meg monisztikus álláspontját: „a tartalom és a forma nem képez kettősséget, mint mondjuk, a víz és a víztartó, a tartalom a forma és a forma a tartalom”.³² Úgy látja, hogy a tartalom és a forma absztrakció útján elvégezhető megkülönböztetésekor sem kell az eltérést kiemelni, mert akkor elsikkadhat az anyag átformálódásának, a tartalom tökéletes formává válásának ténye. Véleménye szerint ezen a téren nemcsak követi, hanem túl is lépi Kantot. Éppen ezért vitatkozik egyik kritikával, Irving Babbitt-tel, aki Kantra hivatkozva nagyobb tényleges különbséget lát az élmény és formája között, mint Croce, és kárhoztatja Croce teljes monizmusát. Croce ezt írja öngazolásként: „Éppen ezt a két elemet vagy momentumot megkülönböztetem meg én is, amelyek közül az első a *benyomás* [impressione] vagy *érzelem* [sentimento] vagy *anyag* [materia], és a második a *kifejezés* [espressione] vagy *intuíció*

³⁰ LUKÁCS GYÖRGY: *Az esztétikum sajátossága*. (Ford.: Eörsi István.) Bp., 1969, Akadémiai Kiadó, II, 341.

³¹ LUKÁCS GYÖRGY: *A realizmus problémái*. (Ford.: Gáspár Endre.) Bp., 1948, Athenaeum, 45.

³² B. CROCE: *Problemi di estetica*. Bari, 1940, Laterza, 20–21.

vagy *forma*. Igaz, én nem állok meg ennél a bevezető jellegű elemzésnél, hanem túllépek rajta annak kimutatásával, hogy a művészet e két momentum egysége, és ezért lírai intuíció, és hogy benne a szenvedély anyaga elméleti formává emelkedik, eltűnik mint anyag és tartalommal lesz, amely egybeesik [coincide] a formával. Ez talán az én »monizmusom« vagy vétkem? ”³³ Az ilyen monizmust erénynek tekinti Croce; elérésével a romantikus esztétika „kontenutizmusát” véli meghaladni.

Ha Crocét csak a realizmus és a naturalizmus tartalmi újdonságokkal előálló művészete foglalkoztatná, az anyag és a forma közötti differenciáláson nem kellene továbbmennie a tartalom és forma teljes egységének hangoztatásával. Mivel azonban a formalizmus esztétikájával sem ért egyet, a kiüresedett formákat is idegennek tartja az igazi művésztől, ezért a megfelelő élményanyag nélküli, artisztikus variációkkal operáló művésztől is igyekszik elhatárolni formafelfogását. Csak az a megoldási lehetősége marad, hogy kitartson a *tartalmas formánál*, amelynek tartalma *teljesen formává vált*, van élményanyaga, de arra csak a *tőle való eltéréssel* utal.

Álláspontjának ilyené alakulásában az is igen fontos szerepet játszik, hogy Croce nagyrészt a *műélvező* szempontjából dolgozza ki esztétikáját, vagyis az olyan individuum magatartásmódját alapul véve, aki nem az analízáló racionális megértés igényével közelít a műalkotáshoz, hanem a kitérülködés spontaneitásával fogadja be, s legfeljebb utólag támadnak reflexiói. Az ilyen beállítottságú ember – részben a De Sanctis által jellemzett kritikushoz hasonlóan – a forma felől közelít a műhöz, de nem létkérdés számára, hogy a megértés során a tartalom minden mélységéig, sőt a tartalom előtti anyaghoz is feltétlenül eljusson. Itt is kísért Crocénak a művészet nagyfokú relatív autonómiájáról kialakított koncepciója, illetve a katarziszról vallott elvének bizonyos egyoldalúsága.

A tartalomnak és a formának ilyen „rövidzártos” összekapcsolása több *elméleti bizonytalansággal* párosul. Ezek közül a legnagyobb az anyag és a tartalom közötti különbség *elmosódása*, főleg az olyan fejtegetések során, amelyek a pusztá kijelentéseken túl elemzésekbe próbálnak szélesedni. Például az *Esztétikában* megismétli az *Alapvető tézisek* egyik kulcsfontosságú mondatát: „Az esztétikai aktus ezért a forma, és semmi más, csak a forma.” A tartalom státusáról pedig az alábbi bizonytalankodó megjegyzést teszi: „Ebből nem az következik, hogy a tartalom valami felesleges (ellenkezőleg: szükséges kiindulópontja az esztétikai tevékenységnek), hanem az, hogy a tartalom minőségéből a formába nincs *átmenet*. Néha azt gondolták, hogy a tartalomnak meghatározott minőségekkel kell rendelkeznie ahhoz, hogy esztétikussá, vagyis formává tehetővé váljék. De ha ez így volna, a forma azonos lenne magával az anyaggal, a kifejezés a benyomással. Igen, a tartalom átalakítható formává, de mindaddig, amíg nincs átalakítva, nincs meghatározott minősége, nem tudunk róla semmit.”³⁴ A tartalom itt nagyrészt az anyaggal azonos: csakis azért tekinthető „kiindulópont”-nak az esztétikai (formáló) tevékenység szempontjából; részben abszorbeálta a forma: nincs átmenet közte és a forma között. Ha a tartalom és az anyag különbségét világosan látná Croce, nem vitatkozna időnként azokkal – így D’Annunzióval, Fogazzaróval, Pascolival –, akik partikuláris témákat dolgoznak fel, s hibáik egy részét sem keresné a témaválasztásban. Mivel a formaadást főleg korlátozásnak fogja fel, nem pedig az anyagban levő rétegek hierarchizálásának, eszmékkel történő

³³ B. CROCE: *Conversazioni critiche*. Serie III. Id. kiad., 14.

³⁴ B. CROCE: *Estetica*. Id. kiad., 19.

feldúsításának, nagyobb fokú megfelelést vélhet felismerni az anyag és a tartalom között, mint amekkora eltérést lát az anyag és a forma között.

A tartalom–forma egység végletekig vitt hangsúlyozása nemcsak a tartalom, hanem a *forma jobb megértése* irányában is elzárja Croce elől az utat. Az eszmei természetű tartalomnak ugyanis szerinte csak az eszmei természetű forma felelhet meg, és a műalkotás anyagi szubsztrátuma esztétikailag mintegy fölöslegesnek minősül. A *kommunikáció* nem elméleti, hanem *gyakorlati* tevékenysége teszi csak indokolttá, hogy a műnek ilyen oldala is legyen. „A kommunikáció — írja — az intuício-expresszió rögzítésére vonatkozik egy anyagnak vagy jelképesen fizikainak nevezett tárgyban, noha ténylegesen ebben az esetben sem az anyagi vagy fizikai részről van szó, hanem a szellemi műről. [...] Világos, hogy a költemény már akkor teljes, amikor azt a költő önmagában énekelve szavakban kifejezi; és világos, hogy áttérve a mások számára hallhatóvá tett, emelt hangú éneklésre, vagy olyan személyeket keresve, akik elméjükbe vésik és újra eléneklik, vagy írásjegyekbe foglalva és kinyomtatva a mű egy új, társadalmilag és kulturálisan nagyon fontos szakaszba lép, amely már nem esztétikai, hanem gyakorlati. [...] A kifejezés és a közlés megkülönböztetésének pontját nagyon nehéz ténylegesen megtalálni, mert valójában a két folyamat rendszerint gyorsan váltakozik, és úgy tűnik, mintha keverednének; azonban fogalmilag világos a különbség, és határozottan annak kell felfogni. Ennek elhanyagolásából vagy kevésbé gondos tekintetbevételéből ered a *művészet* és a *technika* összekeverése, pedig ez utóbbi már nem belső a művészethez képest, hanem éppen a közlés fogalma által kapcsolódik hozzá.”³⁵ A forma kétféle összetevőjének ilyen merev szétválasztásával legalább akkora szakadék támad a *formán belül*, mint amekkora az anyag és a forma között mutatkozott. A didaktikus művészettel és a naturalista-fizicista esztétikával polemizáló magatartás sodorja ilyen végleteh Crocét, aki ezzel a megosztással megingatja egy kissé a saját formafelfogását is. A formából éppen azokat az elemeket próbálja kirekeszteni, amelyek a mű fixálásával garantálják a tartalom mint bonyolult konnotációs jelentésrendszer adott határokon belüli rugalmasságát, a formát kapott tartalom anyagtól való végleges elkülönültségét. Álláspontja nagyon távol tartja attól, hogy az egyenmű közeg fontosságát valamennyire is felismerje.

Croce szándéka bármennyire a vulgármaterializmus elleni védekezés, az eredmény mégis a spiritualista esztétika lehetőségeinek növelése. Gentile ugyanis nem hagy kétséget afelől, hogy a forma anyagságának alábecsülését mivel folytatja tovább egy következetesen idealista esztétika. Így érvel Gentile: „Más álláspontra kell tehát helyezkedni, és azonosítani kell a tartalmat a formával, magát az esztétikai formát érzelemből állóvá kell tenni, és a legnagyobb határozottsággal fel kell éleszteni a mi De Sanctisunknak azt a gondolatát, hogy a művészi formában a tartalom *megsemmisült* [è annullato]. Nem csodaszerű szintézis kell a kanti szintézis módjára, amelynek — amikor világossá akar válni és el akar mélyülni — túl kell haladnia a szembeállított terminusok dualizmusát, és elérni az egységet, amely a saját mozgásában teremti az ellentéteket. Itt az kell, hogy az esztétika összehasonlítsa ezt a két passzust: nem a passzív érzelem és az aktív intuício, hanem maga az intuitivitás vagy a dialektikusan eleven és szabad közvetlenség az, ami a szellem mint olyan tiszta aktivitása. Néma, vak, amennyiben közvetlen, azonban fényes és

³⁵ B. CROCE: *Aesthetica in nuce*. In: Uő: *Ultimi saggi*. Bari, 1935, Laterza, 17–18.

beszéd, amennyiben a szellem dialektikájának életét éli.”³⁶ Gentile nem csupán Croce minden problematikusága mellett is árnyaltabb látásmódról tanúskodó fogalmi apparátusát hagyja figyelmen kívül és értelmezi önkényesen De Sanctist, hanem tagadja a forma képszerűségének Croce által elismert érzéki konkrétságát, s ezzel olyan irracionalista formaértelmezéshez jut el, amely az egyaránt érzelmivé tett tartalom és forma egységét teljesen a *külső forma rovására* tudja csak elképzelni. Gentile koncepciója ahhoz a típushoz tartozik, amelyet Croce később „Gefühlsaesthetik” néven emleget és élesen bírál.

A szimbolikus látásmód alapján létrejött és az intuíció jegyében egységes alkotás teljesen monász-szerűnek tűnik Croce szerint, nem tűri még a tartalom és a forma szerinti analízist sem. Ez különösen akkor mutatkozik meglepőnek, ha figyelembe vesszük, hogy Crocénak mind a mesterei, mind a kortársai igen differenciált rétegelemzéshez próbáltak elvi alapot teremteni esztétikájukkal. Hegel például nagyon határozottan különbséget tesz tartalom és forma, illetve belső és külső forma között: „Az eszmény, amennyiben pusztán lényegiségéből belesodródik a külső egzisztenciába, nyomban kettős módon nyer valóságot. Egyfelől ugyanis a műalkotás általában a valóság konkrét alakját adja az eszmény benső tartalmának, mivel azt különös szituáció, cselekvés, esemény, jellem meghatározott állapotaként ábrázolja, mégpedig az egyúttal külső létezés formájában; másfelől a művészet ezt a megvalóságát szerint már totális jelenséget meghatározott *érzéki* anyagba helyezi bele, s ezáltal megteremti a művészet új, szemmel is látható, füllel is hallható világát.”³⁷ A materiális külső forma megkülönböztetése azonban Hegelnél nem párosul a lebecsülésével és a műtől való részbeni leválasztásával, sőt — Crocéval ellentétben — a művészeti ágak megkülönböztetése egyik fontos tényezőjének számít. Ebben a kérdésben De Sanctis nem tér el a hegeli elgondolástól, átveszi árnyalásra törekvő formaértelmezését, külön szólna a „lényeges részek”-ről, vagyis a belső formáról, valamint a „látható részek”-ről, a külső forma elemeiről, amelyek csak a „forma felületét” adják.³⁸ Croce kortársai közül Roman Ingarden az irodalmi mű négy rétegét különbözteti meg, s az ezt folytató poétikák mindegyik rétegét további rétegekre bontják. Nicolai Hartmann esztétikája szerint is több külső és több belső rétege van minden műalkotásnak. Hartmann elsősorban nem hegelí, hanem kanti inspirációk nyomán halad: a tartalom—forma viszony helyett a lényeg—jelenség viszonyt alapul véve igyekszik mélyebben értelmezni a műalkotást; így lesz számára döntő a „megjelenési viszony”, e viszonyon belül a „reális előtér” és az „irreális háttér” különbsége, valamint *minden egyes réteg* sajátos tartalom—forma viszonya. Ha ez a megközelítés mégis összekapcsolódik a tartalom—forma reláció vizsgálatával, akkor a formáló aktust és — ha nem is így nevezve — a belső formát értelmezi az addigiaknál differenciáltaoban. Olyan hibákhoz viszont nem juttatja Hartmann, amit Croce jól láthatóan elkövet: a külső forma lebecsülését és a tartalom teljes egybeesését a formával. Legfontosabb konklúzióinak egyike éppen az, hogy „a megjelenési viszonyban az előbb álló réteg formálása mindig feltétele a mögötte álló réteg

³⁶ GIOVANNI GENTILE: *Filosofia dell'arte*. Milano, 1931, Treves, 201.

³⁷ GEORG W. F. HEGEL: *Esztétikai előadások*. (Ford.: Zoltai Dénes.) Bp., 1952, Akadémiai Kiadó, I, 250—251.

³⁸ VALENTINO GERRATANA: *Introduzione all'estetica desanctisiana*. In: Società, 1953, 1—2, 7.

megjelenésének; ezzel szemben a műalkotás felépítésviszonyában és az alkotó művész munkájában fordítva, a hátsóbb réteg formálása határozza meg az előtte álló réteg formálását. Mert az előbb álló réteget azért formálják éppen így, hogy megjelenítse a mögötte álló réteget. Tehát a formálást a mélyebb belső rétegek határozzák meg. Ezek azok, amelyek miatt a külső rétegek jelen vannak.”³⁹ Hartmann-nak a Croceénél ontológiai alapon megalapozottabb és konkrét kritikai szempontoknak kevésbé alárendelt esztétikája – főleg a közbülső rétegek elemzése révén – tesz néhány figyelemre méltó megállapítást a formáról, sőt egyben-másban még a tartalomról is.

Croce a tartalom és a forma szoros egységének hangsúlyozásával elméletileg nem mond semmi újat, sőt annak aktuális célzatú túlhangsúlyozásával tényleges jelentőségének kétségbevonását segíti elő, bár nem szándékosan. Eljárására – kategóriális háttérét is figyelembe véve – tökéletesen ráillik Walter Benjamin más apropóból megfogalmazott kritikája: „De éppen a szimbólumról folytatott beszéd csalárd használata lehetővé teszi minden művészi alak mélyértelmű megalapozását, és meg nem engedhető módon hozzájárul a művészettudományi vizsgálódások komfortjához. Az ilyen vulgáris szóhasználatnál az a legfeltűnőbb, hogy a forma és a tartalom szétválaszthatatlan egységére vonatkozó fogalom az erőtlenség filozófiai megszépítésének szolgálatába szegődik, és dialektikus megacélozódás híján figyelmen kívül hagyja a formaelemzésben a tartalmat, s a tartalmi esztétikában a formát.”⁴⁰ Croce esetében ez azzal jár, hogy a tartalom háttérbe szorulása mellett megbomlanak a külső és a belső forma arányai, és nagyon egyoldalúan a belső formára terelődik a figyelem.

3. A forma egyoldalúsága és a tartalom elvontsága

A hagyományos tartalmi elemek hatékony és közérthető formába öntésének programját meghirdető esztétika nagyon keveset mondhat mind a tartalomról, mind a formáról. Az ilyen álláspont képviselője – találhatóan állapítja meg E. I. Topuridze⁴¹ – Szküllä és Kharübdisz között hajózik, amennyiben a tartalmon belül sem a tematikai újítást, sem a hagyományos témák radikálisan új értékelését nem tartja kívánatosnak, illetve a forma totalitásjellegét úgy próbálja hangsúlyozni, hogy közben olyan homogenizáló elveit becsüli le, mint a tipizálás és a műfaji keret. A formán belül első helyre így a *kompozíció* kerül, mivel ez a legalkalmasabb formai mozzanat a műalkotás totalitásjellegének hangsúlyozására. A „kozmosz intuíción”-ról kialakított koncepció mutatja, hogyan képzelel el Croce a gazdag tartalom és a sokoldalú forma ideális egységét.⁴²

A kompozíció kulcsfontosságúvá történő előléptetéséből annak kellene következnie, hogy Croce részletesebb elemzést adjon róla, erre azonban sem esztétikai írásai-
ban, sem konkrét műelemzéseiben nem kerít sort. Ha ez utóbbiak valamelyikében mégis tesz egy-egy általánosító megállapítást a műalkotások kompozíciójáról, akkor ezek leg-

³⁹ NICOLAI HARTMANN: *Esztétika*. Id. kiad., 373.

⁴⁰ WALTER BENJAMIN: *Allegória és szimbólum*. Id. kiad., 129.

⁴¹ ELENA IVANOVNA TOPURIDZE: *Esztetika Benedetto Croce*. Tbiliszi, 1967, Mecnieraba, 88.

⁴² MERLE E. BROWN: *Neo-Idealistic Aesthetics: Croce – Gentile – Collingwood*. Detroit, 1966, Wayne State University Press, 123–126.

feljebb arra terjednek ki, hogyan jön létre e művek kisebb vagy nagyobb belső feszültségű, de végül is *harmonikus egysége*. Például Ariostót és Shakespeare-t összehasonlítva nagyon találóan írja: „Ariosto minden általa ábrázolt partikuláris érzelmet lefátyoloz és letompít az isteni irónia segítségével; Shakespeare-nek teljesen más úton, mindegyik érzelmenek a maga életerejét és kiteljesedését megadva, a köztük levő ellentétes feszültséggel sikerül létrehoznia az egyensúlynak olyan fajtáját, amely teljesen eltér attól a harmóniától, amelyben az *Orlando furioso* költője örömet leli.”⁴³ Dante és Goethe összetett kompozícióit elemezve arra irányítja a figyelmet, hogyan különülnek el a valóban poétikus elemek a vallási, filozófiai és egyéb elemektől, hogyan próbálta ezeket a két művész „átváltoztatni költészetté”, és miért „nem tudták átalakítani, ha azok nem váltak érzelmmé, és akkor sem, ha azok lelkükben fogalmi formát öltöttek (mint tudomány és filozófia) vagy gyakorlati formát (szónokit, szatirikust és így tovább), s ekként maradtak fenn”.⁴⁴ A kompozíció olyan elemzése, amely nemcsak a művészt és nem művészt választja el, illetve amely nem csupán a művészi homogenitását és megbonthatatlanágát hangsúlyozza, mindig elmarad nála. A szubjektívizáló értelmezéssel *egysíkúvá tett tartalom* alapján nyilvánvalóan nem feltételezhet feltűnően tagolt, *hierarchikus felépítésű formát*. A külső formának a belső formától való leválasztásával lényegében a külső forma eszközeinek a tartalommal szembeni nagyfokú közömbösségét mondja ki, ami aztán arra inspirálja, hogy még jobban ragaszkodjon a belső formához, s ennek következtében a kompozícióra szűkült belső formának kell – a tartalom és forma *teljes* egységének tétele értelmében – a tartalom letisztultságra, kikristályosodottságra valló egyneműségét kifejezni. A forma szinte egyedülinek megmaradt eleme csak így bírja el a crocei program ráhelyezett óriási terhet: a hagyományörzés mondanivalóját.

Nagyon következetesen ragaszkodik az elveihez Croce, amikor szembeszáll minden olyan elképzeléssel, amely a műalkotás *belső tagoltságát*, valamilyen rétegzettségét igyekszik feltárni. Nicolai Hartmann esztétikáját nem ismerhette, Ingarden főművére nem reagált, viszont – és ez nagyon megbízható támpont – felületesnek és formalistának minősítve elutasította Heinrich Wölfflin stílselemző szempontjait, sőt Oskar Walzel és Fritz Strich azon próbálkozását, hogy ezt a módszert a képzőművészet területéről az irodalom területére transzponálják.⁴⁵ Croce azért idegenkedik ettől a felfogástól, mert ez a műalkotás egységességét – a formai elemek alapján is – nem *abszolút esztétikai norma-ként*, hanem *történelmileg létrejött eredményként* közelíti meg. Wölfflin egyik alapgon-dolata: „Az egység iránti érzék csak fokozatosan fejlődik ki.” A már létrejött egység két változatáról, a reneszánsz és a barokk típusú egységről ezt állapítja meg: „Mindkét esetben egységről van szó (ellentétben azokkal a klasszikus művészetet megelőző korokkal, amikor az egész fogalmát a maga valódi értelmében még nem ismerték), csakhogy az egyik esetben ez az egység a szabadon kapcsolódó részek harmóniájában nyilvánul meg, míg a másik esetben a tagok *egyetlen* motívummá forrnak egybe, vagy pedig valamennyi részelem egy vezérmotívumnak rendelődik alá.”⁴⁶ Croce szerint is egy „vezérmotívum”

⁴³ B. CROCE: *Ariosto, Shakespeare e Corneille*. Bari, 1920, Laterza, 93.

⁴⁴ B. CROCE: *La poesia*. Id. kiad., 98.

⁴⁵ B. CROCE: *Nuovi saggi di estetica*. Id. kiad. 256–257.

⁴⁶ HEINRICH WÖLFFLIN: *Művészettörténeti alapfogalmak*. (Ford.: Mándy Stefánia.) Bp., 1969, Corvina, 39, 167.

teszi egységessé a művet, de nemcsak bizonyos korszakokban, hanem az értékes műalkotást mindig; ennek léte vagy nemléte minősíti tartalommal vagy hagyja meg pusztán anyagnak az érzelmek tömegét: „Mármint ha számbavesszük az *Orlando furiosó*-ba belépő érzelmeket, kioldva őket abból a kapcsolatból, amelyet a harmónia iránti érzék tesz a köztük levő harmóniává, vagyis részlegességükben, elkülönültségükben, anyagi mivoltukban szemléljük, akkor előttünk áll az *Orlando furioso* anyaga. Mert nem más, csak ez az *anyag* szó jelentése a művészetben, megkülönböztetve azt eszmeileg a *tartalomtól*, amelyben maguk az érzelmek vannak egyesítve abban a dominánsban, amit vezérmotívumnak vagy lírai motívumnak szoktak nevezni.”⁴⁷ Croce a „vezérmotívum”-ot az érzelemben mint megfoghatatlan tartalmi elemként jelöli meg, Wölfflin az anyagi külső formában rejlő valaminek tekinti. Croce áll közelebb ahhoz, hogy a legfontosabb *tényleges* homogenizáló tényezőt, a *mondanivalót* kiemelve, de a végső lépést nem teszi meg a következtetések láncolatában. Abban a hitben áll meg az érzelmek totalitásánál, hogy a legmélyebbet és a legáltalánosabbat ragadta meg. Wölfflin esztétikai szempontból nézve messzebb áll a tartalom általános vett fontosságának felismerésétől, hiszen az azt hordozó *közeg* egyneműségét kutatja, de a külső forma történetiségének elemzésével közvetve a műalkotás mélyebb rétegei felé irányítja a figyelmet: annyira exponálja a formaváltozás dinamikáját, hogy annak okait keresve – esetleg másoknak – nem nehéz eljutni az új formákat követelő tartalomig. Wölfflin nem használja ki a maga teremtette lehetőséget, pedig az a crocei szemléletnél kisebb akadályt állít a formalizmuson túljutni akaró gondolkodó elé. Croce annyira azonosnak mondja a tartalmat a formával, hogy ezzel szinte „lebeszéli” a kutatót arról, hogy megvizsgálja a forma másik oldalát, ami maga a tartalom, s amely maga is többféle rész egysége.

Itt mutatkozik meg a legpregnansabban, hogy Croce csak megközelíti, de nem oldja meg a *kettős mimézis* problémáját. Az anyag és a tartalom különbségének, a tartalom bonyolultságának és nagyfokú objektivitásának érdemleges elvi szintű elemzése azért marad ki Croce esztétikájából, mert ő az alkotási folyamatban csak a már belső anyag formálását, a forma megalkotását látja, azt már nem, hogy mindez ugyanakkor a valóság többszintű és folyamatos *visszatükrözése* is. Visszatükrözésen ő csak mechanisztikus leképezést ért, ezért nem lehet szerinte tükörkép a műalkotás. És ilyen alapon próbálja képtelenségnek minősíteni a *típusalkotást* – különösen pályafutása kezdeti szakaszában. Az intuitív képet annyira monolitikusnak fogja fel, hogy egyedisége kizár minden általánost. Általánosan csakis a már kész fogalmat érti, amit a gondolkodástól vesz át a művészet, nem pedig objektív adottságokat a létezőkben, amit a művész bonyolult dialektikával – érzékeléssel, érzelmi reagálással s természetesen gondolkodással – visszatükröz. Így az egyes csak példája az általánosnak. „Ugyanezt mondják a *tipikus* esztétikai elméletek is, amikor típuson, mint gyakran szokták, az absztrakciót vagy a fogalmat értik, és azt állítják, hogy a művészetnek tükröznie kell *az egyénben a fajt*. Ha azonban tipikusan az egyént értik, akkor is csak a szavak egyszerű felcseréléséről van szó. Tipizálni ez esetben annyit tesz, mint jellemezni, vagyis meghatározni és kifejezni az egyént. Don Quijote egy típus; de kinek a típusa, ha nem az összes Don Quijotéé, úgyszólván önmaga típusa? Nem elvont fogalmak típusa, mint amilyen a reális érzék elvesztése vagy a dicsőség szeretete; nem, hiszen e fogalmakkal végtelen sok egyén

⁴⁷ B. CROCE: *Ariosto, Shakespeare e Corneille*. Id. kiad., 32.

elgondolható, aki nem Don Quijote. Másként szólva: egy költő kifejezéseiben (például egy költői személyben) saját benyomásainkat találjuk meg tökéletesen meghatározva és megvalósítva, és tipikusnak mondjuk azt a kifejezést, amit egyszerűen csak esztétikainak mondhatnánk. Így gyakran beszélnek költői vagy művészi általánosról, s e szavakkal nemegyszer a tipikus művészetbeli követelményét ismételik, de más esetekben ki akarják emelni velük a művészi alkotás szellemi és eszményi jellegét, amit az utánpótlók, a realisták és veristák ignorálnak vagy tagadnak.”⁴⁸ Később, amikor már a humánus érzelmekben jelöli meg a tárgyat és a tartalmat, sokkal lehetségesebbnek tartja a tipizálást. Egykori példáját pontosítva így fogalmaz: „Azonban Don Quijote – Don Quijote, vagyis az őrlt hősiesség szimbóluma...”⁴⁹ Amikor már reprezentálni kell azt, ami – mert az első világháború veszélyezteti – az általános emberiből nagyon fontos, az árnyaltabban gondolkodó Croce – bár nem az elsőrendű esztétikai kategóriák rangjára emelve és nem is visszatükrözés eredményeként értelmezve – igyekszik a formán belül nagyobb helyet biztosítani a tipikusnak. S ezzel olyan formai elemet kezd valamivel fontosabbnak tartani, amely az anyag és a tartalom között nemcsak a különbségeket emeli ki, hanem az ugyanennyire fontos *összetartozásukra* is utal.

A tipizálás kategóriája azonban egyáltalán nem kimunkált fogalom Croce esztétikájában. Mivel létrejötte az útja az volt, hogy – az intuíciót védelmezve – az egyest tágitotta általánossá, lényegében csak annyit ismert fel, hogy az egyes kifejezheti az általánost, de annak átgondolásáig már nem jutott el, hogy e két pólus *egyesül* a tipikus különösségében, s hogy a különös – mint Lukács György kifejti⁵⁰ – „szervező centrum”, amely mint képmás *nem elvontan* tartalmazza az általánost, hanem a mű konkrétságán belül megszüntetve-megtartva. Croce, aki a mű tartalmának is az érzelmeket tekinti, látszólag jogosan gondolhat arra, hogy az érzelmek személyes voltak alapján egyediek, az emberi nemen belül általánosak, a nembeli fejlődés szempontjából *fontos*, a humanizálódást elősegítő *bizonyos fajtájuk* pedig olyan különös, amit a műalkotás tartalmaz. Nem teszi meg azt a további fontos lépést, hogy a *történelmileg* lényegest, az osztályhoz és korhoz kötődött fogja fel tényleges különösnek, sőt a különösön belül tipikusnak. A *tartalom kellő konkrétságának* követelménye éppen ezért kimarad a crocei esztétikából. Nem lát a művészetben többet, nem is követel tőle mást, mint az „általános emberi” szép kifejeződését. Saját kora par excellence költőjéről írja: „Carduccinál nemcsak a stílus, hanem a világ átélése is lényegretörő és integrális, ezért neveztem egy másik alkalommal költő-vátesznek, heroikus költőnek, az »utolsó és hamisítatlan homéridának«. A csata, a dicsőség, az ének, a szerelem, az öröm, a bánat, a halál, minden alapvető emberi húr megszólal és egybehangzik az ő költészetében, amely valóban ahhoz tartozik, amit Goethe tirtaioszi költészetnek nevezett; alkalmas felkészíteni és megerősíteni az embert az élet küzdelmeire emelkedett és férfias hangjának hatékonyságával.”⁵¹ A tartalom azonban valójában nem attól lesz hatékony, sőt tipikus sem, hogy „minden alapvető emberi húr megszólal és egybehangzik” benne, hanem attól, hogy mindez történelmileg-társadalmilag konkrét.

⁴⁸ B. CROCE: *Estetica*. Id. kiad., 39.

⁴⁹ B. CROCE: *Pagine sulla guerra*. Bari, 1928, Laterza, 34.

⁵⁰ LUKÁCS GYÖRGY: *A különösség mint esztétikai kategória*. Bp., 1957, Akadémiai Kiadó. 128–143.

⁵¹ B. CROCE: *Poesia e non poesia*. Bari, 1964, Laterza, 341.

Croce számára azonban problematikus, sőt veszélyes lehet az ilyen konkrétság. Ő mindig azon munkálkodott, hogy Olaszország **nemzeti** fellendülése érdekében egy a mérsékelt polgárság által vezetett széles *egységfrontot* segítsen létrehozni, s ezért *tompítani igyekezett a belső társadalmi ellentmondásokat*. Akár nemzeti, akár antifasiszta egységfront támogatása volt is a konkrét cél, annak megerősödéséhez mindig olyan művészet járulhatott hozzá a maga módján, amely eléggé hagyományos és ezért széles körben is könnyen elfogadható értékek alapján minősítette a valóságot, illetve a megváltoztatására irányuló feladatokat.

A tartalom elvontságának igazolása a hagyományos polgári értékek védelmezésének és egyfajta aktuális felhasználásának törekvéseiből adódik. De bármennyire kitart is Croce a tartalom elvontságának jogosultsága mellett, annyira bizonytalan absztrakciót mégsem tart megengedhetőnek, amelynek leple alatt nyilvánvalóan antihumánus tartalmakat is igazolni lehet a kellően formáltság szempontjából hivatkozva. Formalista esztétikája ennyiben kontenutista is. Ezért olyan éles Gentile kritikája, amikor Croce vállalkozásáról megjegyzi: „azzal végződött, amivel elkezdődött, vagyis egy kontenutista esztétika létrehozásával, feltételezés lévén csak egy formalista esztétika megalkotása”.^{5.2} Croce formalizmusa – akárcsak idealizmusa – messze elmarad Gentilé mögött, részben ezért lehet eszköze az avantgarde kinövéséi elleni harcnak, s valamennyire még a forma megérdemelt tiszteletére is képes tanítani. Az ilyen mértékű formalizmus nem téveszti szem elől annyira a tartalmat, hogy *bármit* a művészet tartalmává engedne tenni, de bizonyos *kétértelműségek* kirekesztéséhez már nem elég határozott.

Croce mértéktartóan formalista esztétikája jó példája annak, hogy a nagyfokú hagyományörzés *hogyan járulhat hozzá átmenetileg* a hagyomány rossz megújításának visszafogásához. Egyébként a taktikai megfontolásoktól néha éppen eltekintő Croce nem feledkezik meg teljesen arról, hogy „a tartalom megújítása magával hozza a formák megújítását, mert egy mélyebb gondolatnak egy kifinomultabb forma felel meg”.^{5.3}

^{5.2} GIOVANNI GENTILE: *Filosofia dell' arte*. Id. kiad., 197.

^{5.3} B. CROCE: *Pagine sparse*. Bari, 1960, Laterza, vol. I, 24.

Politika és komédia a színpadon (Machiavelli: Mandragola)

NYERGES LÁSZLÓ

Amikor 1512 augusztusában a Mediciek visszatértek Firenzébe, Niccolò Machiavellit, a köztársaság egyik vezető politikusát és diplomatáját megfosztották tisztségeitől, majd összeesküvés vádjával hosszadalmas vizsgálati fogságban tartották. Miután ártatlansága bebizonyosodott, 1513 márciusában, Giovanni de' Medici pápává választása alkalmával szabadon bocsátották, ám a városból egy időre száműzték. A San Casciano melletti, Albergacciónak nevezett vidéki házában húzódott meg, és itt várta, hogy a Mediciek változtassanak magatartásukon és visszafogadják szolgálatukba. Ebben a várakozással teli száműzetésben idejét részben tanulmányainak, részben pedig alkotómunkának szentelte. Ekkor írta minden jelentősebb művét, az *II Principétől* a *Discorsiig*, a *Dell'arte della guerrától* a *Mandragoláig*. Ez utóbbi művének keletkezése az 1518–1520 közötti időszakra tehető.

Fejtegetéseink során azt kívánjuk vizsgálni, hogy a *Mandragolában* mennyire fejeződik ki a reneszánsz kori etikai-emberi világkép, mennyire van jelen az életmű egészére érvényes vonás, a politikus, gondolkodó és művész ember szerves összefonódása. Ahhoz azonban, hogy a komédia világában eligazodhassunk, szükséges röviden emlékeztetnünk Machiavelli politikai nézeteire és ezeknek dramaturgiájában felfedezhető visszhangjára.

I.

Machiavelli új tudományt alapított, a politika tudományát, abban az értelemben, hogy a politikát a hagyományos erkölctől elválasztotta és annak önállóságát hirdette. Az új tudomány, melynek elméleti alapvetését az *II Principében* és a *Discorsi*ban végezte el, új történelem- és életszemléletet jelentett.

Történelemszemléletében pragmatizmus, a tapasztalati tények elemzése, a „verità effettuale delle cose” keresése jellemzi. Az ember természetét pesszimizmussal szemléli, alapvetően elvetemültnek tartja, amennyiben egoizmus és alantas ösztönök hatására cselekszik, ugyanakkor úgy tekint rá, mint aki a maga akaratával, intelligenciájával a történelem menetének formálója.

A közállapotok általános leromlása idején az ember megpróbál védekezni, és a valóságot, amelyben él, értelmével, akaratával befolyásolni. Eszköze a 'virtù', nem a keresztényi erény értelemben, hanem 'rátermettség', 'merészség', 'kezdemenyező cselekvés' és 'célratörés' jelentéssel. Mindez az új kor embereszményében, a 'principében' ölt testet.

A virtus kibontakoztatását a „fortuna” korlátozza, ami félelmetes erő, azoknak a váratlanul jelentkező történelmi, társadalmi, erkölcsi tényezőknek összegeződése, melyek

közepette az ember cselekszik. Szerepük meghatározó, mert az emberi tudattól függetlenül léteznek és hatnak. Az emberi cselekvés arra irányul, hogy a „fortuna” csapásait kivédje, életkörülményeit jobbra tegye; cselekedeteit tehát nem a középkori erkölcsi normák, hanem egyéni kívánságai, a személyes sors szempontjából „hasznos” elérése irányítja.

Ahhoz, hogy a virtus a cselekvésben érvényesüljön, az „uomo virtuoso”-nak kedvező feltételeket jelentő „alkalmat” kell találnia. A virtuóz fejedelmi személyiség, kiemelkedik társai közül, cselekvése politikai cselekvés, mely a történelmi helyzet adta okkázio és az egyéni virtus szintézise.

Machiavelli megkülönböztet „morale privata” és „morale politica” kategóriákat, amennyiben megállapítja, hogy bizonyos cselekvések, melyeket a köznapi ember jónak minősít, a politikában károsak, mert az államnak, a közösségnek ártanak. A „morale privata” a köznapi ember erkölcsi törvénye, melyet a fejedelmi személyiség megsérthet, de csak akkor, ha azzal az állam javát, a közösség hasznát szolgálja.

II.

Machiavelli a *Mandragolában* régi babonás hiedelmeket leplezett le és bebizonyította, hogy az élet és az emberi természet felülkerekedik a túlhaladott, korlátozottan hiszékeny gondolkodás keretein. Az erkölcstelenségek leleplezéséhez világos analízis útján jut el, mely gondosan különbséget tesz jó és rossz között. Emellett a komédiában felfedezhető a világ megjavítására irányuló szándék is. Mindez oly szorosan fonódik össze, hogy nem lehet egyik mozzanat fölényét sem a másik felett megállapítani.

Machiavelli a nagy firenzei alkotók közül talán legerősebben kötődik városa politikai életéhez, egy adott történelmi-társadalmi valósághoz. Személyes hányattatott sorsa, váltakozó szerencséje a diplomáciai pályán, majd száműzetése lehetőséget adott arra, hogy személyes és keserves tapasztalatok árán betekintszen a kulisszák mögé, megismerje városának, korának történelmi kulcskérdéseit és főszereplőit. Rendeteg tény ismeretében alakította ki képét a firenzei világ amoralitásáról. A kor bővelkedett gaztettekben, a hatalomért, vagyonért folytatott harc során elkövetett bűncselekményekben, gátlástalan alakokban. Érthető tehát, ha olyan színpadi műben, melynek cselekménye és figurái szorosan kötődnek Firenze társadalmi valóságához és a kor szellemiségéhez, Machiavelli nem követte a hagyományos erkölcs normáit, és a moralizáló megnyilatkozások mellett szomorkás iróniával érzékeltette annak a világnak szabadosságát, az erkölcsi értékekkel szemben tanúsított közömbösségét, melyben ő is élt. Az 1520-ban, Firenzében bemutatott darab kortükr, a szituációk és a bennük megelevenedő alakok minden kortárs firenzei néző előtt ismerősnek tűnhettek. A *Prológban* ugyanis ez a figyelmeztetés hangzik el:

„Nézzétek, amin állunk,
a színpad kiszínezve:
Ez itt a jó Firenze;
lehet, hogy Róma lesz vagy Pisa máskor;
most gurulni fogtok a kacagástól.”

(Somlyó György fordítása)

A komédiaíráshoz való menekülést semmiképpen nem tekinthetjük a kor problémái elől való menekülésnek. Ennek jelentőségét azért is érdemes hangsúlyoznunk, mert az angol és spanyol drámairodalom darabjaival ellentétben — melyeket a korhoz kapcsolódó egyidejűség jellemzett —, az olasz írók érdeklődése a régmúlt felé fordult — elegendő csak Ludovico Ariosto komédiáira és nagy eposzára, az *Orlando furiosó*ra utalnunk —, és ez érthető magatartás. Ha példaképet, követendő eszményeket akartak a kor közönségének felmutatni, nem is tehettek mást, mert a viharos jelen, melyben a kisebb államokra szakadt Itália a francia és spanyol nagyhatalmi versengés színterévé vált, példaképek bemutatására nem szolgáltatott lehetőséget.

III.

Vizsgáljuk meg ezek után a komédia dramaturgiáját és abban a szerző politikai nézeteinek tükröződését. A *Mandragola* a korabeli Firenze típusait és helyzeteit idézi fel úgy, hogy a figurák és mozgások megfelelnek az *Il Principé*ben kifejtett elvi fejtegetéseknek. Ez modellé, sémává formálhatná őket, de ettől még nem lennének poétikus alakok. Márpedig azzá teszi őket Machiavelli realizmusa, a pszichológiai elmélyültség, az a képessége, hogy az emberi cselekedetek rugóit a dinamikus cselekmény, a manipuláció ábrázolása, illetve annak elszenvedése révén feltárja. A figurák költői megformálását Petronio véleménye is alátámasztja, aki eredeti esztétikai megoldásra hívja fel a figyelmet, amikor kifejti, hogy a komédia dialógusai és magyarázatai nem valóságos beszélgetések hű reprodukciói, hanem irodalmi megformálása annak, amit az *ilyen* figuráknak, ilyen körülmények között mondaniuk kellett.¹

Mielőtt megvizsgálánk, hogyan tükröződnek Machiavelli politikai nézetei a *Mandragola* komédiában, szükségesnek látszik felidézni a komédia dramaturgiai vázát. Két erő — Callimaco sóvárgása Nicia mester fiatal felesége, Lucrezia után és a kókadózó Nicia vágyódása gyermek iránt — indítja el a cselekményt. A komikum kibontakozását segítik elő a szereplőkben meglevő vallásos-babonás hiedelmek, melyek kedvező feltételt teremtenek ahhoz, hogy egyrészt a nadragulyagyökér áldásos hatásáról a Callimaco—Ligurio kettős Nicia mestert meggyőzze, másrészt pedig hogy a Timoteo—Sostrata kettős az ártatlan Lucrezia ellenkezését leszerelje, és az idegen járókelővel való éjszakai együttlétre az asszonyt rávegye. A manipuláló erők teljes győzelmeként Callimaco bejut hálószobájába, ahova immáron állandó jelleggel bejáratos marad, Nicia mester számára pedig kezdetét veszi a várakozás örömmel kecsgetető izgalma.

Ha a fenti vázlatból indulunk ki, és a szereplők dramaturgiai funkcióit vizsgáljuk, az alábbi párosításokat tehetjük:

— vállalkozó cselekvőerő	— — — — — Callimaco—Ligurio
— a vállalkozás sikere érdekében	
— közreműködő manipuláció	— — — — — Timoteo—Sostrata
— a cselekvés és a manipuláció	
passzív átélése	— — — — — Nicia—Lucrezia

¹ Vö. G. PERTONIO: *Attività letteraria in Italia*. Palermo: Palumbo, 1968, 342. — A típusábrázolás tudatos művészi alkalmazásával állunk szemben, mely a Callimaco szavaival megfogalmazott felismerésen alapszik: „Ó, fráterek! Csak egyet ismerj meg közülük, már mindegyiket kiismered.” (IV. 4.)

A komédia vázából és a párosításokból a politikai cselekvés modellje bontakozik ki: a kezdeményező cselekvőerő egy közösség számára haszonnal kecsegtető vállalkozás sikeréhez, a felmerülő nehézségek elhárítása céljából a pszichológiai-tudati befolyásolás, a félrevezetés, a színlelés eszközeivel használja ki a mértéktelen hiszékenységet és gyanútlan-ság adta kedvező alkalmat és valószínűsíti meg eredeti célkitűzését.

Mint már említettük, a kezdeményező cselekvőerő a Callimaco–Ligurio kettős. Luigi Russo megállapítja,² hogy Callimaco Machiavelli „uomo virtuoso”-ja, fejedelmi figura, aki minden eszközt jónak és megengedhetőnek tart – amennyiben az a célhoz vezető úton hasznosnak látszik –, aki tisztában van képességeivel, és szenvedélyes indulat-tal cselekszik, hogy akarátát – minden esetleges gátló tényezőt elsöpörve – beteljesítse, másrészt, hogy bizonyosságot szerezzen. Ő a vállalkozás kezdeményezője, Ligurio a részleteket dolgozza ki és hajtja végre, tehát egyik a másiktól el nem választható. Igen megalapozottnak tűnik Ezio Raimondi véleménye,³ aki szerint természetbeni hasonlósága miatt – és erre a körülményre maga Ligurio is utal (I. 3) – Callimaco másának lehet tekinteni. Ebből kiindulva és azt is figyelembe véve, hogy az *Il Principé*-ben a fejedelmi személyiségről kidolgozott kentaur-kép – mezzo uomo-mezza bestia – a komédiában is feltűnik, másrészt hogy Machiavelli természete is hordoz magában alapvető kettősséget – elméleti gondolkodó, aki egyben a gyakorlati cselekvésnek is alapos ismerője – akkor Russo megállapítását – tudniillik, hogy Callimaco fejedelmi virtuóz – azzal kívánjuk kiegészíteni, hogy Callimaco és Ligurio tulajdonképpen nem autonóm alak, hanem egyetlen személyiség kettős megnyilatkozása. Gondolkodásuk és természetük egyformasága, a cselekvőerő, a cselekvési módok együttes kiválasztása, a céllal való teljes azonosulás (I. 3.; IV. 2.), illetve harmadik figurával – Niciával és Siróval – szemben tanúsított egyöntetű magatartás (II. 2., ill. IV. 2.) nyomán a két alakból egyetlen lényeg, a fejedelmi személyiség körvonalai és tulajdonságai bontakoznak ki.

Ez a megoldás szervesen illeszkedik az egész komédia „atmosfera ambigua”-jához, és kettős hatást eredményez. Dramaturgiai szempontból nézve Machiavelli így azt éri el, hogy a fejedelmi virtuóz kettős (ambiguo) természete – melyet spekulatív szellem, pragmatikus szemlélet, elméleti gondolkodás, gyakorlati érzék; értelem és ravaszság, illetve erő és fiatalos lendület szembenállása jellemez – még nyilvánvalóbbá válik. Másrészt a két figura a teátrális hatás szempontjából is dialektikusan kiegészíti egymást. Amíg Ligurio eredeti alakját mindvégig megtartja, addig Callimaco, állandó mozgásban a valóság és látszat határvonalai között, a színpadi fikciónak megfelelően, kaméleonszerűen, sűrű gyakorisággal változtatja maszkját, illetve szerepét: hol epekedő szerelmes, hol tudós doktor, hol ágrólszakadt csavargó képében tűnik fel. Leegyszerűsítés lenne azt mondani, hogy Machiavelli mechanikusan elválasztja jellemző vonásaik alapján a két figurát, hogy Callimacóban kizárólag a spekulatív értelmet, célratörő akaratot, Ligurióban csak a technikai funkciót, a gyakorlati kivitelezőt hangsúlyozza. Az alapvető vonások ugyanis keverednek. Mindkét figuráról egyaránt el lehet mondani, hogy a gondolkodás és a ravaszság jellemzi. Így Ligurióval mondhatja ki a szerző egyik elvi alaptételét („... csak az a jó, ami minél több embernek hoz jót...” III. 4.) Ugyanakkor a mindennapi életben, az emberi kapcsolatok sűrűjében is jól eligazodnak: Callimacónak nemcsak a vállalkozás

² Vö. L. RUSSO: *Machiavelli*. Bari: Laterza, 1957, 102.

³ Vö. E. RAIMONDI: *Politica e commedia*. Bologna: Il Mulino, 1972, 211.

kezdeményezésében, de kivitelezésében is — egyes jelenetekben, travesztált alakokban való fellépése — jelentős szerepe van.

Kardos Tibor korábban rámutatott,⁴ hogy Machiavellit logikai rendszeresség, tudományos beállítottság jellemzi, ami abból is lemérhető, hogy szemléltető példázatait hol az orvosi ismeretekből, hol a ballisztikából, hol a valóság egyéb területéről veszi. Gyakran lehet írásaiban találkozni az építész tevékenysége, általában az építészet köréből vett hasonlatokkal is, melyekhez mind a politikai cselekvés szemléltetése érdekében fordult. A fejedelmi személyiség két alakban, Callimaco és Ligurio alakjában történt megjelenítésének célja is az, hogy az építészeti terv kivitelezéséhez hasonlított politikai cselekvés — ami a komédiában a csel és az intrika privát köntösében jelenik meg — szemléletessé váljék, egyben a köznapiság kereteit átlépve egyetemesebb érvényt nyerjen.

A csel, az intrika teatrális megjelenítéséhez a szerző a komédiában a színlelés eszközeit veszi igénybe. Ennek technikája a hazugság, hamis esküvés, hízeltetés, megvesztegetés, félrevezetés, mely utóbbi a pszichikai kényszer formáját öltve az akarat megtörését eredményezi. A színlelés tehát mint politikus eszköz jelenik meg a *Mandragolában*, és a komikus hatás mellett a tudati befolyásolás hatékonyságát erősíti. Jól megfigyelhető a színlelés az átöltözéses jelenetekben is, amelyekben mindenki — a cselszövésben aktív figurák, az eszközként aktívan vagy passzívan közreműködő személyek — viselkedése egyaránt szerepjátszás, amit a látszat, a maszk elfogadtatásának szándéka mint a vállalkozás sikerét elősegítő tényező határoz meg. Lucrezia kivételével mindenkinek el kell játszania egy második szerepet ahhoz, hogy a cselszövés megvalósuljon.

Ezio Raimondi az átöltözéssel, a maszkkal kapcsolatban egy mélyebb összefüggésre is felhívja a figyelmet.⁵ Véleménye szerint a *Mandragolában* karneváli felvonulást nézhetünk végig, melyben a fennálló rendet kijátszó maszk a változást, a megújulásra képtelen terméketlenséget felváltó termékenységet mint a fiatalos életerő győzelmét ünnepli. Véleményünk szerint a változás hangsúlyozása azt a lényeges Machiavelli-gondolatot emeli ki, mely szerint a dolgok régi rendjét követve élni tovább nem lehet, és mivel mindenki az anarchia, az 'instabilitá' felszámolását igényli, a biztonságot és bizonyosságot akarja, szükség van a túlhaladott rend megváltoztatására. A komédia gondolati, dramaturgiai, színházművészeti mozzanatai egységesen ezt a politikai felismerést közvetítik.

IV.

Abban, hogy Machiavelli minden részletében az élő valóságot idéző drámai művet készít színpadra, nemcsak a politikus szemlélet megnyilatkozását látjuk, hanem a komédia műfaja megújításának szándékát is felfedezzük. A darab ugyanis elszakad a klasszikus komédiamintáktól, és figurái, a fordulatok cselekmény — mind eredeti alkotás — a korabeli Firenze életéből kerül át a színpad világába. Igen jelentős tény ez akkor, amikor általánosan elterjedt írói gyakorlat a görög és római komédiák újrafeldolgozása úgy, ahogy az magának Machiavellinek esetében is megállapítható: másik komédiája, a *Clizia*, valamint Plautus *Casina* c. színpadi műve közötti kapcsolat — számos eredeti megoldás, a

⁴ Vö. N. MACHIAVELLI: *A fejedelmek*. Budapest, Magyar Helikon, 1964, Utószó.

⁵ Vö. E. RAIMONDI: *i. m.*, 214.

firenzei környezet hiteles érzékeltetése és új személyek beiktatása mellett is – nyilvánvaló. Talán még kézzelfoghatóbb példa a Terentius-féle *Andria* lefordítása, ami mindazonáltal jóval több, mint egyszerű nyelvi átültetés, mert őrzi a fordító sajátos stílusának, színes, ritmikus nyelvezetének eredeti nyomait.

A *Mandragola* nyelve a mindennapok firenzei nyelvezete. A szöveg világos, tömör stílusban íródott, melyben a dialógusok természetes gördülékénységgel követik egymást, élénk, hajlékonyan árnyalt nyelvi megoldásokkal, olyan kifejezésekkel, melyeket mintha a korabeli firenzei polgár szájáról emelt volna át a komédiába az ironikus, kesernyés hangon szóló író. Ehhez a firenzei-toszkán nyelvezethez Machiavelli a műfaj megújítása szempontjából jelentős, de a közönséget is érintő tényezők miatt ragaszkodott: egyrészt az így megszólaló figurák mindenki számára ismerőssé, hitelesebbé váltak, nem utolsósorban azért, mert a színészek is jobb játéklehetőséghez jutottak, másrészt a nyelvben rejlő komikus és karakterizáló hatások teljesebben érvényesültek.

Hogy nem egyszerűen könnyű hatáskeresésről, hanem Machiavelli tudatos törekvéséről van szó, azt mutatja a *Dialogo intorno alla nostra lingua* c. traktátusa, melyből az alábbi idevágó, jellemző részletet választottuk ki:

„Mivel azonban a tárgy tréfásan van beállítva, olyan szavakat és szólásokat kell használni, melyek a mondott hatás elérésére alkalmasak: márpedig, ha e szavak nem a szülőföld talajából sarjadtak, bármennyire is egyedülállók, találóak és ismertek, nem indítanak és nem is indíthatnak nevetésre senkit. Ebből következik, hogy aki nem toszkán, nem is írhat jó komédiát, mert ha a maga hazája szavaival él, össze-vissza toldja a köntösét, és a munkája félig toszkán lesz, félig idegen; itt azután kitűnik, hogy miféle nyelvet sajátított el, a közöset vagy az otthonit. De ha nem ismervén a toszkán szavakat nem is használja őket, csonka és tökéletlen művet kell alkotnia.” (Székács Vera fordítása)

Ugyanígy a komédia megújításának fontos állomásaként értékelhetjük és Machiavelli érdemének tudhatjuk be, hogy a komédiáírók közül elsőként neki sikerült a *commedia eruditá*⁶ a jellemkomédia magasabb szintjére emelni.

Azért, hogy ezt megtehesse, nem volt elég a valóság minden részletre kiterjedő megfigyelése, személyes tapasztalatok szerzése az emberi gátlástalanságról, kapzsiságról, képmutatásról, és ezeknek a tulajdonságoknak színpadi jellemmé, egyénített figurává formálása úgy, ahogy az a *Mandragola* három főhőse, Nicia mester, Callimaco és Timoteo barát esetében történt. Ahhoz, hogy mindazok az élesen csípős kritikai szúrások, melyeket figurái felé irányzott, a közönség körében is célba találjanak, előzetesen szükséges volt, hogy a reneszánsz filozófia eredményei – és itt különösen Pico della Mirandola⁷

⁶ A „*commedia erudita*,” azaz tudós komédia, melynek legismertebb művelői Ludovico Ariosto, a költő, Bernardo Dovizi da Bibbiena bíboros és maga Machiavelli voltak, elnevezését onnan nyerte, hogy írói tudósok, gondolkodók közül kerültek ki, akiknek műveit irodalmi választékosság, az arisztotelészi szabályok betartása, kissé vékony cselekményszál jellemezte. Az olasz reneszánszban kialakult társadalmi viszonyoknak köszönhetően azonban ezekből a darabokból mégis hiányzott a merev, akadémikus szellem, sőt éppen ellenkezőleg, az adott környezet amorális jelenségeit érzékeltették. Szerepelt az ilyen komédiákban a tudós ember, többnyire együgyű, könnyen rászedhető figura, a pozitív hősk pedig agyafúrt, de hevülő szerelmes lovagok, illetve szemtelen, élősdi szolgálk, valamint a nem minden esetben következetes asszonyok voltak.

⁷ *Trattato della dignità dell'uomo* c. művében a humanista gondolkodó a földi élet értelmét, az emberi személyiségben meglévő értékeket, a „*dignitas hominis*” jelentőségét hangsúlyozza. Szerinte az

nézeteire gondolunk — a gyakorlati életben is hatni kezdenek és az önmagát és saját sorsát formálni képes individuális lényt, az egyéniséggel rendelkező embert mint a reneszánsz szellemiség termékét és hordozóját történelmi útján elindítják. Mindezt oly korban, melyben az érdekek és értékek viszonylagossá vált és ellentmondásos rendszerében kell az egyénnek mozgásterületét megtalálnia.

A középkorban ismeretlen volt az egyént megszálló gyarlóság, ingatag erkölcs, alávaló magatartás és ezeknek színpadi ábrázolása egyszerűen azért, mert az egyéniség nem létezett. Isten ítélőszéke előtt megjelenni, az elkövetett bűnökért számot adni, az emberi nem kollektíve tartozott. Nincs a középkorban világi színjátszás sem, mert a színjátékos jelenségek — templomi színjátékok, trópusok, laudák, dramatizált szertartások stb. — a templomok falai között elevenednek meg.

V.

Ugyanakkor egyfajta babonás gondolkodás elemeit a *Mandragolában* is fel lehet fedezni, és ez nem is lehetséges másként. Ma nem „vesszük be a maszlagot”, de Machiavelli közönsége és kortársai minden további nélkül hitték és valóságosnak fogadták el, amit mi természetfelettinek tekintünk. Azt a babonás hiedelmet, mint például a nadragulyagyökérből készített szörp varázslatos hatása, teljesen evidensnek és bizonyításra nem szoruló ténynek tekinthette kora értelmiségének olyan reprezentánsa is, mint a jogot tanult Nicia mester. Igaz ugyanakkor az is, hogy már a bemutatáskor, a figura korlátozottságának érzékeltetésére, Nicia mester tudásának forrását Boezio helyett — a 'bue' szóval játszva — Buezióban jelöli meg, másutt pedig „un dottor poco astuto”-nak minősíti. Mégis leegyszerűsítő túlzás lenne Nicia mestert csak korlátozottnak, feleségét, Lucreziát csak együgyűnek tekinteni. A mágikus erőiben való hit tipikus reneszánsz jelenség, ami tanult emberre és jámbor asszonyra egyaránt jellemző.

Ez úgy képzelhető el, hogy vallásos érzéssel keveredő babonás hit az ember gondolatvilágában még meghatározóan működik, a természettudományos fejlődés pedig még nem jutott el arra a szintre, hogy az életjelenségeket kielégítően magyarázni tudta volna. A babonák kipellengérezésével olyan felvilágosult gondolkodású szerzők, mint Machiavelli, káros kortűnet ellen léptek fel, melynek maradványait mind a mai napig nem sikerült felszámolni.

Visszatérve a *Mandragola* világához, érdemes hangsúlyozni, hogy a valós értékrend hiánya miatt a komédiában minden viszonylagossá válik. Nem létezik olyan támpont, melyen az erkölcsileg ingatag ember szilárdan megvethetné lábát, olyan fogódzó, melyben megkapaszkodhatna. Ez a körülmény rokonítja a komédia két, látszólag egymással szembenálló alakjának, Callimacónak és Lucreziának sorsát. Callimacót hajtja a szenvedély és bizonytalanul megoldást keres, hogy vágya beteljesedjék. „Hiszen tudom én, igazad van. De mit tegyek? Mihez kezdjek? Hová forduljak? Meg kell kísérelnem valamit: ha nehéz, ha veszélyes, ha bűnös, ha alávaló, akkor is. Inkább a halál, mintsem így élni . . . És ha

ember nem a számos teremtmény egyike, akit valamilyen felsőbbrendű lény keltett földi életre, hogy itt sorsát igazgassa, és földi magaviseletétől függően jutalmazza vagy büntesse, hanem a teremtmény legyszerűlték alkotása, aki szabad akaratral rendelkezve valósítja meg önmagát.

már úgyis meghalok, hát nem félek semmitől, nekivágok bármilyen vad, kegyetlen, gyalázatos dolognak.” (I. f. 3. j.; Karinthy Ferenc fordítása) Ám hiába nyújtózkodik Callimaco valami fogódzót keresve, ebben a világban – adja tudtunkra a szerző – az áhított jó elérése csak alantas módszerrel képzelhető el, és semmi reménye nincs annak, aki célja eléréséhez nem amorális eszközöket használ.

Lucrezia figurája ennél összetettebb, dilemmája súlyosabb. Mielőtt engedne az ellene minden oldalról megindított ostromnak, határozottan nemet mond. Vallásos hite, házastársi erényei, idegenekkel szembeni tartózkodása jól motiválják viselkedését. Ezek után Machiavelli bravúros írói technikával „két fokozatban” keríti be a kétségbeesetten ellenkező asszonyt, aki ha a situációt tekintve messze nem is emlékeztet római névrokonára, Collatinus feleségére, vonásaiban mégis hasonlít rá, amennyiben jósága és hűsége vétlenségét kétségtelenné teszik. Ő azonban – Callimacóhoz hasonlóan, de ellenkező előjellel – a halállal csak fenyegetőzik, arra az esetre, ha testét az a gyalázat éri, ami ráadásul még egy véten fiatalember halálát is megköveteli, végül azonban elbizonytalanodva felhagy az ellenkezéssel. Felmerül a kérdés, miért teszi?

Mielőtt erre válaszolnánk, újra meg kell állapítanunk: Lucrezia, – és ebben Machiavelli moralizáló szándékát figyelhetjük meg – erkölcsi értékek hordozója, akit nem élnivágyó, kikapós természete, hanem külső, de számára igen tekintélyes tényezők a pszichikai befolyásolás és a cseles manipuláció eszközeivel juttatnak kényszerhelyzetbe: férje vágya a gyermek után; anyja figyelmeztetése („Nem tudod, hogy amelyik asszonynak nincs gyermeke, annak üres a háza? Ha az ura meghal, úgy marad ott, mint a kisujjam, mindenki elhagyja.”); gyóntatója rábeszélése, aki jóságára apellálva hajlítja meg, amikor így próbálja nyugtatni: „... sosem szabad a jót elszalasztani a rossztól való félelemből...”, továbbá „... Hogy pedig ez a cselekedet bűn volna, az mesebeszéd, mert csak az akarat vétkezhet, a test sohasem.” (III. f. 11. j.; Karinthy Ferenc fordítása)

Mindezek a hatások arra a Lucreziára nehezednek, akire az előbb vázolt kortünet fokozottan érvényes: a vallásos hit keveredik benne a babonás hiedelmekkel. A végső lökést a barát adja meg, akinek képmutató személye és álszent érvelése együttesen lehetetlenné teszi Lucrezia számára, hogy a vallásos erkölcsi rend előírásaiba megkapaszkodjék és a körülötte levő zűrzavarban eligazodjék. Hiába minden próbálkozása, fel kell hagynia ellenállásával, és engednie kell a fráter rábeszélésének.

Ezután zajlik le – a színpalak mögött – Lucrezia és Callimaco éjszakai találkozója. Ez utóbbit nem az eszményített nő iránti nemes szenvedélyek, hanem erősen földi érzések vezették ide: férfiúi hiúság, a cél elérésének vágya és olyan testi vonzódása, melyről a vonzalom tárgya, Lucrezia – híján minden előzetes közeledésnek – mit sem sejt. Amikor az asszony előtt az igazság feltárul, természetes megnyugvással veszi tudomásul. Az éjszakai találka tehát korántsem a szerelem diadala, hanem a hazugság világában az őszinteség első pillanata, amikor a két fiatal az őket körülvevő bizonytalanságban bizonyosságot teremt, amelyhez most már etikai megalapozottsággal, fogódzót kínáló támpontként, Lucrezia is ragaszkodik (I. 6. lábjegyzet).

A komédia pszichológiailag legárnyaltabban ábrázolt figurája a kalmár lelkű szerzetes, fra Timoteo, minden ízben, kezdettől végig egyformán romlott. Ismerünk magyarázatokat, melyek szerint a komédia főbb szereplői allegorikus vagy kulcsfigurák, más vélekedések szerint Machiavelli a *Mandragolában* nem intézményeket támad, hanem csak egyénített figurákban megjelenő emberi gyengeségeket. Való igaz, a komédiában közvet-

len, egyházellenes kijelentés nem hangzik el, Timoteo figurájában azonban észre kell venni az egész intézmény ellen irányuló általánosítást. Ez a „frate male vissuto” ugyanúgy a reneszánsz tükröződése, mint a már említett mágikus erőiben való hit, de ennél többet is jelez, az egész egyházi intézmény fokozatosan súlyosbodó válságát.

A figura megjelenítésével a szerző azokat a papokat állítja pellengérre, akiket súlyos felelősség terhel az egyházi állapotok megromlásáért, az olaszországi közerkölcsök lezüllesztéséért. Ha figyelembe vesszük, hogy Machiavelli politikai írásaiban⁸ ismételten megállapítja, Itália függetlensége elvesztésének fő okát az egyházi viszonyok megromlásában kell keresni, akkor fra Timoteo figuráját e kritikának más eszközökkel való folytatásaként lehet értékelni.

Fra Timoteo a hitnek mint gondolati lényegnek csupán formális jelentőséget tulajdonít. Sokkal jobban foglalkoztatja mindaz, ami érdek, haszon, tehát gyakorlati kritériumok, melyek az adott cél elérésének eszközeit is meghatározzák. És teszi mindezt anélkül, hogy a száján Isten szolgájához méltatlan kifejezést vagy megjegyzést, akárcsak egyet is, kiejtene. A figura leleplezését az író igen változatos eszközökkel úgy teszi teljessé, hogy lépésről lépésre kompromittálja. Nem fejlődési folyamatot érzékeltet, mert a barát már megjelenésekor meggyőzően romlott, hanem a figurát fokozatosan egyre több oldalról világítja meg, míg végül elkötelezett közreműködése azért, hogy Lucrezia hajlandó legyen Callimacót hálószobájába bocsátani, teljessé teszi a barátról formálódó képet.

Hallatlan komikai feszültség van a rábeszélő jelenetben. A megvásárolt szerzetes, akinek fellépésében a cselekvés az erkölctől teljesen elválk, a papi ismeretek gazdag tárházából merítve, a jó lelkiatya felelősségével érvel a vallaserkölcsei normák betartása ellen, és ehhez a bibliamagyarázattól a teológiai igazságokig mindent felhasznál. Ennek eredményeként Lucrezia azzal a beletörődéssel vállalja korábban valóban gyaláznak tekintett és a hívő katolikus számára elfogadhatatlan házasságtörést, hogy azt most már anyja és a barát ösztökélésének hatására, irracionálisan, titkos misztériumnak tekinti, melynek beteljesedését nem akadályozhatja meg. Ami elrendeltetett, szerencsésen be is teljesedik. Ezzel azonban véget ér Lucrezia metafizikai bolyongása, és kezdetét veszi a figura tudatosodása. A szerző mértéktartó szűkszavúsággal bánik Lucreziával az éjszakát követően. Említettük már, hogy Lucrezia a színlelő szerepjátszás alól kivétel. A komédia első részében szerepe a nyílt védekezés az őt több oldalról bekerítő manipulációval szemben, a házasságtörés után pedig érdemben nem nyilatkozik. Szavait, melyekkel a történeteket kommentálja, csupán közvetve, Callimaco elbeszéléséből tudjuk meg. (V. 4.) Úgy tűnik tehát, hogy Machiavelli szándékosan tartja távol Lucreziát attól, hogy a róla korábban kialakított képet kompromittálja. Így az asszony továbbra is erkölcsi értékek hordozója marad, csak hogy most már bizonyossághoz jutva és önmagára találva veszi saját kezébe sorsa irányítását. Russo szavaival élve Lucrezia is virtuóz figura, aki kezdeti passzív szerepéből az új virtus, a Machiavelli-féle új erkölcsiség képviselőjévé válik. Abban a távolságot tartó, de ugyanakkor elnéző módon, ahogyan Machiavelli a „fejedelmi” érdekeknek megfelelően manipulált Lucrezia egyszerű figuráját szemléli, nem nehéz felfedezni annak az intellektuálnak moralizáló megnyilatkozását, aki a néppel érzel-

⁸ Vö. pl. *Discorsi sulla prima Deca di Tito Livio*, I. 12.

mileg azonosulva és szolidaritást vállalva vallja, hogy az erkölcsileg és emberileg értékes vonások az egyszerű emberek sajátosságai.

Ez az a mozzanat, amikor a komédia túllép a *Mandragolával* kapcsolatban oly sokat emlegetett boccacciói intrika és kaland keretein, és magasabb régióba emelkedik, ahol a szenvedélyek és az érzékek kielégülését a morális igazság érvényesülése kíséri.

VI.

Talán maga Machiavelli úgy érezte, hogy a romlott, hivatásával nem törődő és visszaélő kufár pap szerepeltetése olyan történetben, amelyben az öreg férjet egy ismeretlen fiatalember az egyházi közreműködésével szarvazza fel, a közönséget megbotránkoztathatja, ezért írja már a *Proló*gban az alábbi mentegetőző sorokat:

S ha tán e tárgy túlon túl könnyű lenne
és méltatlan is ahhoz, ki bölcsnek és komolynak tűnne inkább,
bocsássatok meg, hisz csak az vezette
e hiú gondolathoz,
hogy édesítse bús napja kínját;
mert fordítani arcát
nincs máshová, se semmi
módja nincs ékeskedni
más erényekkel, más vállalkozásban
nem ielvén díjra soha semmi másban.

(Somlyó György fordítása)

Saját sorsra is utaló, személyes hangú, keserű elmélkedés, aminek célja a közönség elnéző jóindulatának megnyerése volt. Felesleges a kényes téma és a történetben előforduló egyik vagy másik figura szerepeltetése miatt Machiavellit mentegetni, kétségkívül azonban magát a szerzőt a darab fogadtatása, a közönség várható reagálása a komédiában elhangzó kijelentésekre, a megjelenő figurák magatartására vonatkozóan erősen foglalkoztatta.⁹ Érdemes itt emlékeztetni Machiavelli másik komédiájának, a *Clizián*nak prológusára, melyben – utólag a *Mandragolára* is kiterjeszthető érvénnyel – a következőként szól:

„El kell még mondanom, hogy e komédia szerzője ugyancsak erkölcsös ember, és rosszul esnék neki, ha valaki előadás közben illetlen dolgot vélne felfedezni. A szerző szerint nincs szó illetlenségről, de ha a néző véleménye más, máris bocsánatot kér. A komédiák arra valók, hogy szórakozást és okulást nyújtsanak a nézőnek . . . A szórakoztatás végett azonban meg kell nevetetni a nézőt, és ez soha nem

⁹ Az aggodalom alaptalannak bizonyult, a firenzei bemutaton a komédia élénk sikert aratott. Paolo Giovio történetíró *Elogia virorum illustrium* c. életrajzgyűjteményéből ismeretes, hogy a sikeres firenzei bemutató után a komédia X. Leó pápa érdeklődését is felkeltette, akinek kívánságára azután, 1520-ban, Rómában is eljátszották.

sikerülhet, ha súlyos és szigorú szavakat alkalmazunk. A nevetető szavak ugyanis vagy ostobák, vagy sértők, vagy szerelmesek. Ostoba, rosszindulatú vagy szerelmes embereket kell tehát bemutatni. A nevetető komédiákban sok az ilyen emberek által ejtett szó, ha viszont ilyen szavak nincsenek, senki sem nevet.”

(Iványi Norbert fordítása)

Az idézett fejtegetésben Machiavelli komédia-poétikájának lényeges elemei szerepelnek, melyek a műfaj továbbfejlesztése szempontjából is figyelemreméltók. Felismeri a közönség jelentőségét, amikor megállapítja, hogy a komédia funkciója, hogy a nézők okulására és szórakoztatására szolgáljon. Ezt csak akkor teheti, ha az élet fonák jelenségeinek, silány emberi magatartásformáknak megfigyeléséből indul ki, ha egyaránt elevenít meg agyaiágyult és hiszékeny, elvetemült és szélhámos, valamint szerelemtől kábult figurákat, akik sajátos nyelvezeten szólva a nézőket nevetésre készítetik. Mert Machiavelli szerint a komikum lényege a derűs szórakoztatás, mely abból fakad, hogy a néző különböző emberi típusokon, eseteken, viselkedésen felszabadultan nevet.

*

Machiavelli az egész reneszánsz kori irodalom egyik legjelentősebb művét hozta létre a *Mandragolával*, melyben kora valóságát keserű realizmussal, figuráit éles és tömör jellemzéssel ábrázolta. Az a tény, hogy a *Mandragola* erősen kötődik a korabeli társadalmi valósághoz, nem azt jelenti, hogy emiatt mondanivalójának érvényessége idővel kimerült volna. Az igazsággal szembenálló téves nézetek, hiedelmek ma is vannak és amíg léteznek, az ellenük irányuló, leleplező harc is időszerű marad. A firenzei valóság színpadi megidézésén túl, a komédia kortükkör, melyben a reneszánsz gondolkodás és szellemi légkör az emberi tudat formálódásának jellemző mozzanataival, elbizonytalanodó megtorpanásaival és igazságkeresésével együtt válik érzékelhetővé. Mindennek ábrázolásában Machiavelli megmaradt kora lelkiismeretes, öntudatos kritikusának, politikusának, a komédia színpadán sem tudott másként, mint politikusként gondolkozni.

Fejtegetéseink alapján azt is megállapíthatjuk, hogy kora magatartásformáinak, típusainak sajátos és új emberi viszonylatainak árnyalt és hiteles bemutatása egyben azt is eredményezte, hogy Machiavelli a műfaj elméletét több eredeti megállapítással gazdagította, a komédia kifejező eszközeit, színpadi megoldásait új elemekkel gyarapította. Annak a tételnek érvényességét látjuk újra beigazolódni, mely szerint a társadalom életének mozgása, az új tartalmak jelentkezése meghatározza és elősegíti az irodalmi műfajok, kifejezési formák fejlődését is.

Etikai elkötelezettség és vallásos hit Tassónál és Zrínyinél¹

KIRÁLY ERZSÉBET

Arany János klasszikus tanulmánya Zrínyiről és Tassóról² többek között arra figyelmeztet, hogy a *Szigeti veszedelem*nél nem egy modellel, hanem a modellek rendszerével kell számolnunk, ahogy ez a műfaj hagyományainak és konvencióinak meg is felel. Csak így azonosíthatók az elemzett mű egyedi vonásai, eredetiségének mértéke; csak így derülhet ki, második lépésben, hol foglal helyet az európai irodalom egészében.

Hogy Arany Tassót emeli ki, annak egyik oka bizonyosan az, hogy a modellek bizonyos hierarchiájával kell számolni. Vannak ugyanis olyan sztereotípiák – Arany jó néhányat igen hangulatosan fel is sorol –, ahol a végső forrás azonosítása inkább filológiai bravúr, mintsem a közvetített tartalmak felderítése. Már ezzel is különbséget tesz Arany elsődleges – tehát eszmei tartalmakat közvetítő, szervezettebben továbbfejlesztendő – és másod-, harmadrendű modellek között, amelyeknél az átvett motívumok a költői ihletnek nem a fő forrásvidékére vonatkoztathatók.

Aranynak ezenfelül speciális célja is van. Az ő hipotetikus és tényleges hallgatósága az a magyar értelmiség, amelynek szellemi értékrendjében az adott remekmű nem áll az őt megillető helyen. Arany a kulturális köztudat korrekciója érdekében szembesíti Zrínyit Tassóval, hogy eljárása során kiderüljön: sem eszmeiség, sem építkezés, sem jellemábrázolás, sem szuggesztivitás tekintetében nem marad alul a mostoha helyre szorult magyar eposz a legközelebbnek felfogható világklasszis epikai modelljével szemben, sőt: az összehasonlítás több tekintetben Zrínyi javára üt ki.

A polémikus és apolegetikus jelleg magyarázza, bár csak részben, Tasso félreértelmezését Arany részéről. Mivel az analízis központi alakja Zrínyi, a Tasso-interpretáció hibás volta ellenére a Zrínyire vonatkozó fejtegetések máig sarkalatos jelentőségűek. Ennek tanulságain túl az, aki a két mű összehasonlítására vállalkozik, a figyelmeztetést veszi tudomásul a lehetséges hatások és modellek pluralitásáról.

*

¹ A tanulmány részben azonos a Fondazione Cini 1976-ban, *Venezia e Ungheria nel contesto del barocco europeo* címmel szervezett konferenciáján elhangzott előadással (*Impegno etico e fede religiosa in Tasso e in Zrínyi*).

² ARANY JÁNOS: *Zrínyi és Tasso. Prózái dolgozatok*. Budapest, 1900.

Vannak újabb kutatások,³ amelyek kétségbevonják a *Gerusalemme liberata* elsődleges modellként való felfogásának helyességét, s előtérbe állítják – Kardos Tibor e tekintetben reveláló tanulmányából kiindulva⁴ – Marino munkásságának, s a kört kibővítve, az olasz barokk epikának Zrínyire gyakorolt hatását.

Arról lenne tehát szó, hogy a *Szigeti veszedelem* költői megvalósításában kiemelt szerepet szánjunk Marinónak és általában az érett barokk epikának.

Az ilyen irányú kutatás azonban – eddigi tapasztalataim szerint⁵ – nem kérdőjelezi meg a *Gerusalemme* primer hatásának feltételezését. Már csak azért sem, mert a *Gerusalemme* archetípussá lett, amelyre a barokk hősi eposzok kivétel nélkül visszavezethetők, köztük Marino töredékes műve, a *Gerusalemme distrutta* VII. éneke is.

Tasso és Zrínyi eposzának születése között hetven év telt el. A barokk kultúra kiteljesedett, lehetőségeinek és expanziójának maximumához érkezett azokban az európai országokban, ahol barokkról egyáltalán beszélni lehet. A magyar irodalom fáziseltolódása azt is magával hozza, hogy a magyar eposz kész receptúrát talál, amelyben feldolgozásra és asszimilációra került a késő reneszánsz és az átmeneti korszak minden olyan eleme és vívmánya, amely alkalmasnak mutatkozott az átinterpretálásra és a manipulációra (hiszen a kultúra manipulációjának első nagyszabású megvalósítása éppen a barokkhoz fűződik).

Példás alakban ez lett a *Gerusalemme* sorsa is: Tassónál már születőben vannak a kialakuló új korszak jegyei, az újfajta látásmód és érzékenység, az új konfliktusok által okozott válság, és erre való egyéni és csoport-reagálás költői megfogalmazása.

Ám itt, e ponton azonnal limitálni is kell Tasso barokk (és általában Seicento) értelmezésének és továbbfejlesztésének tartalmait. Amit Tassóból átvesszünk és „kifuttatnak”, azok elsősorban a barokkot előlegező metaforák és concettók, az ambiguitásra, az átmenetre, az eltűnőre, bujkálóra és mástjátszóra vonatkozó, a metamorfózis, a *travestimento*, a tévelygés különböző fajtáit érzékeltető képek és jelzések; továbbá a történes bizonyos motívumai, az egyes figurák leglátványosabb, sztereotipizálható vonásai, a pozitív erők diadalmas-pompázatos és a negatív erők horror irányban fejleszthető megjelenítése.

Azt az állítást tehát, hogy Zrínyire az olasz barokk kultúra egésze hatott, igen széles értelemben kell felfognunk; szinkronikusan a zenére és a képzőművészetre is ki kell terjesztenünk, bármennyire feltevésekre vagyunk is utalva; diakronikusan számolnunk kell a reneszánsz és a klasszikus hagyomány barokk szűrőkön és látásmódon keresztül megismerésének lehetőségével is. Ezzel együtt azonban éppen az epika viszonylatában kell

³ AMEDEO DI FRANCESCO előadása a Fond. Cini említett konferenciáján (*Nicola Zrínyi e il Tasso*), valamint az MTA 1977-es győri barokk konferenciáján (*Kőszikla és forgószél: jelképek a Szigeti veszedelemben*).

⁴ KARDOS TIBOR: *Zrínyi a XVII. század világában*. Irodalomtörténeti Közlemények, XLII (1932), 261–4.

⁵ Megállapításaimat a következő eposzok, ill. töredékek alapján teszem: G. B. MARINO: *La strage degli innocenti*, Venezia, 1676. Uő: *La Gerusalemme Distrutta*, Venezia, 1676. Uő: *Anversa liberata*. Bologna, 1956. (A mű e kiadásig ismeretlen volt. Nem forrásérték, hanem tipológiai okok miatt sorolom fel.) FRANCESCO BRACCIOLINI: *La Croce racquistata*. Venezia, 1611. ANSALDO CEBÀ: *Furio Camillo*. Genova, 1623. SCIPIONE HERRICO: *Della Babilonia distrutta*. Messina, 1623. G. B. LALLI: *Tito overo Gerusalemme Desolata*. Milano, 1630. GABRIELLO CHIABRERA: *Amedeide*. Genova, 1620.

óvatosnak lennünk, mert minél több olasz barokk hőskölteményt olvasunk el, Marino kísérleteit is beleértve, annál inkább kiderül rengeteg elem sztereotip jellege, klasszikus vagy tassói fogantatása. E *poesia minor*ének és magának Marinónak a *Szigeti veszedelemre* gyakorolt hatása éppen ott nem elsődleges, ahol Zrínyi művének fő problematikája és célkitűzése van: az egymással konfliktusba kerülő epikai ügyek minősége, valamint a velük kapcsolatos etikai elkötelezettség kérdésében. E tekintetben kétségkívül a *Gerusalemme* áll a legközelebb Zrínyihez, aki azon túl a maga szuverén költői útját járja.

Azt mondhatnók tehát, tömörítve tanulságainkat: Zrínyi eposzában a tassói problémakör és motívumok lényegi, nem formális megragadásáról van szó; e problémakör és e motívumok költői kibontakoztatása, művészi végeredményei, funkciója önálló költői programon belül valósul meg, és gyökeresen eltér a barokk epika (és Marino) analóg eredményeitől.

*

Közvetlen folytonosság Tasso és Zrínyi eposza közt az egyéni-hősi magatartásnak a pozitív ügghöz való viszonyításában, valamint a költő ideológiai elkötelezettségének minőségében van. Ezek mind Tassónál, mind Zrínyinél elsődleges, meghatározó, sarkalatos pontok; e kérdés egyik költőnél sem problémamentes, bár a problémák forrása más; a barokk epika és Marino e kérdésekkel *mint problémákkal* nem foglalkozik, a már meglevő mereven predeterminált megoldás adva van.

Tassónál szerepel első ízben a vallási princípium mint új értelemben vett integráns és etikai disztinktív tényező, az egyén és a kollektíva viszonylatában egyaránt. Ez megfelel a Trident utáni katolicizmus ideológiai rendszerének, amely felöleli és monopolizálja az etikai és eszmei tartalmakon kívül a politikai és történelmi eszmények rendszerét is.⁶

Tassótól kezdve a hőskölteményben mint műfajban a vallási hovatartozás etikailag minősíti az *igaz ügy* kulcsfogalmát.⁷

Csakhoggy Tasso küzdelmet folytat azért, hogy a polarizáltság egyértelműen megfelelhessen az etikai értékek rendjének, saját meggyőződése és a költői realizáció szintjén egyaránt; ez a belső küzdelem a *Gerusalemme* költői hitelének egyik forrása, még ott is, ahol célját csak kompromisszumok árán valósíthatja meg. A műfaj további történetében az igaz üggyel egyenértékű igaz hit fogalma két irányban fejleszthető: egyik, hogy az egyedül igaz hit, külön bizonyításra és támogatásra nem szoruló felsőbbrendűségénél fogva, a priori igaz üggyé avat minden, az ő zászlaja alatt vívott harcot. Ezen az úton járnak az olasz barokk eposzok; a pozitív ügy győzelme az ellenreformációs triumfalizmus jegyében valósul meg. A másik útnál az igaz hit egybefonódik és egyet jelent a történelmileg igaz üggyel, amelyért szintén meg kell küzdeni, s amelynek igazát etikailag értékes, *virtuoso* cselekedetek bizonyítják. Ez Zrínyi útja.

Zrínyi keresztény hite nemcsak a török agresszor vallási ideológiájával szemben bizonyul magasabbrendűnek, hanem a keresztény világ kontextusában is. Zrínyi felfogása

⁶Vö. F. ULIVI: *Tra poetica e poesia nel Tasso*. In: *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*. Milano, 1959, 117; F. CROCE: *Critica e trattatistica del barocco*. In: *Storia della letteratura italiana*, II Seicento, ed. Garzanti, 1967, 481.

⁷Vö. E. KIRÁLY: *Tasso e Zrínyi*. In: *Annales Universitatis Sci. Rol. Eötvös, Sect. Phil. Mod. VI* (1975), 79 e sgg.

megegyezik azokéval, akik szerint a vallás és intézményei nem lehetnek *instrumenta regni*,⁸ ostromlott várában egészen másfajta hit uralkodik, mint abban az Európában, amelynek keresztény fejedelmei a keresztény Magyarországot veszni hagyják, hatalmi és presztízsharcokban kötve le erejüket.

Zrínyi hadi-politikai pályafutásában, s ezen keresztül írott életművében is, két olyan politikai elmélet és gyakorlat konfliktusa rajzolódik ki, amelyek szembenállása jellemző a Seicento történelmének és kultúrájának egészére: a politikai utópia és az államrezon. Utóbbi, amely mind a bécsi udvar Magyarországgal kapcsolatos, mind az európai nagyhatalmaknak az oszmán expanzióval szembeni politikáját meghatározza, Zrínyi szemében negatív és káros. A *Szigeti veszedelem* írásakor még nem alakul ki benne a nemzeti tartalmú ellen-koncepció; de csírája már bontakozik. Politikai utópiájának nemzeti királya, Mátyáshoz hasonlóan, a magyar nemességből emelkedik majd ki; tulajdonságai, elvei, politikai és harci erényei, vallásos hitének karaktere olyan, hogy lehetetlen nem látnunk a várvédő Zrínyinek a költő Zrínyiével párosult virtusában a posszibilis nemzeti monarcha előképét.

Tasso eposzának egyik lényeges eleme, a fővezérnek szánt eszmei funkció, amelyre még visszatérek, lényegileg rokon Zrínyi Szigetváranak karakterével. A *Gerusalemme* egyik alappillére az a tény, hogy az igaz ügy etikai-eszmei garanciája – a keresztény hit felsőbbrendűségén kívül – a vezér személye.⁹ Ő az, akinek *principe ideale* mivolta azon alapul, hogy szigorúan a hadjárat *ideális* céljaira néz, azokkal azonosul, virtusát, diplomáciai képességeit, hadtudományi ismereteit azok érdekében veti latba; s az eposzi cselekmény teljes időtartamára – jóllehet saját emberi figurájának rovására – az üggyhöz való ideális viszonya töretlen marad.

Tehát a saját hitén levő, de különböző egyéb ambíciók által mozgatott társai és egész serege kontextusában itt is van egy sziget, egy pont, egy személy, aki többet jelent önmagánál, aki a vallás magasrendű eszmeiségének képviselője, s ezáltal az ügy nemcsak igaz, hanem győztes voltának is biztosítója.

Az igaz ügy Zrínyinél is azért nem lehet vesztes, mert ideális, tartalmában és hőseiben egyaránt. A várvédő Zrínyi nem bukhat el, noha a győzelem hosszú távon valósul meg, nem a pillanatnak, hanem a történelmi igazságnak megfelelően, amelyben a költő szilárdan hisz; ennek előképe az erkölcsi győzelem, amelyet a szigetiiek a törökön aratnak; ennek bizonyítója a költő szemében a nép hite, amely a dédapát győztesnek tartotta.

A tényleges megvalósuláshoz vivő folyamatot érzékelteti a költő saját személyének, valamint a török elleni esélyekben gazdagabb saját korának az eposzi cselekményre való finom rájátsztatásával.

*

A vezér kulcsszerepe mellett egy másik lényegi egyezés a *Gerusalemme* és a *Szigeti veszedelem* között az *egység* kérdésében mutatkozik; ez is, mint az előző, szorosan összefügg az igaz ügy problémakörével.

⁸ L. Campanella, Botero, Bracciolini stb. különböző alapról induló, de ugyanezt az igényt megfogalmazó nézeteit.

⁹ Vö. E. KIRÁLY: *i. m.* 77–78.

Ismét röviden előlegezve egy későbbi fejtegetést: Tassónál a vallás jegyében megvalósítandó és megvalósuló egység akadályai és ellensége a hősök reneszánsz individualizmusa;¹⁰ Zrínyinél pedig a magyar nemzetet felszabdaló viszálykodás, pártoskodás, egyéni és csoportos önzés. Mindkét esetben az ember és a művész legsajátabb, legégetőbb problémájáról van szó. Ám míg Tassónál válságot és nosztalgiát szül az új, kötelező integráns erőnek és a reneszánsz individuum értékeinek konfliktusa, addig Zrínyinek semmi oka nincs, hogy az egyéni és csoport-individualizmus rákfenéjét szeresse, annál is kevésbé, mivel annak semmilyen civilizációs kötődése nincs; alapkonfliktusa így mentes az ambivalenciától, a hangsúly az egyéntől a közösség, a válságos-kompromisszumos egységtől az exemplum-egység felé tolódik el.

Az eltérés okait hosszan lehetne sorolni, a két mű születése közt eltelt évtizedektől kezdve a két ország történelmi és a két költő egyéni helyzetének és célkitűzéseinek különbségein át a kozmopolita és a nemzeti eszmény különbözőségéig stb., de amit itt hangsúlyozni szeretnék, az az, hogy az egység mindkét műben vitális probléma, és az ezt akadályozó erőkkkel vívott küzdelem a két költő epikai (Zrínyinél plusz politikai) erőfeszítéseinek legfőbb tárgya. Ellene vehetné valaki, hogy hiszen Sziget hőseinél ilyen probléma nincs. Ott nincs, de Magyarországon van; és Sziget nem azért sziget, mert exemplum-voltában elszigetelődne, hanem mert exemplum-volta erőfeszítés a negatív nemzeti kontextus megváltoztatásáa.

Tassónál elkezdődik, és művészileg többé-kevésbé meggyőzően végbe is megy az a folyamat, amelynek során a reneszánsz individualizmusnak alá kell vetnie magát a pozitív közös ügy – és az azt megtestesítő vezér – autoritásának.¹¹

Az egymással konfliktusban álló értékek, érdekek, eszmék megbékélést kizáró, antagonisztikus jelleget öltenek; élesednek dogmatikus, militáns, propagandisztikus vonásaik. A pozitív ügy céljai és eszményei a vallásnak mint ideológiának és mint intézménynek értékrendjén belül, annak súlyával és autoritásával lépnek fel. Az igaz ügy kategorikus etikai parancsot hordoz, színvallást és teljes etikai elkötelezettséget igényel. Megszűnik a reneszánsz előző szakaszának harmóniája, az összebékítés, a szintézis lehetősége. Ezzel együtt a költő számára megszűnik a felülről szemlélés, a derűs távolságtartás, a bölcs elnézés és ironia lehetősége is. Elképzelhetetlen, hogy például Tancredi és Argante ugyanannak a lónak a hátán ülve kocogjon a szeretett hölgy nyomában, mint Rinaldo és Ferraù tehette Ariostónál.

Tassónak olyan vállalkozást kell diadalra juttatnia, amelynek során a számára legdrágább eszmények feloldhatatlan konfliktusba kerülnek a pozitív üggyel, noha az eredeti költői hipotézis értelmében együttműködésnek és magasrendű szintézisnek kellett volna közöttük létrejönni.

*

Az epikai ügy igazsága alapvető, lényegi követelmény. A keresztények az isteni szándék hordozói és végrehajtói; etikai fölényük kézenfekvő és vitathatatlan. Csakhogy

¹⁰ E. KIRÁLY: *Azione e pseudo-azione nella Gerusalemme Liberata*. In: *Annales* . . . V (1974), 74–75.

¹¹ Vö. uo., 77–78.

Tasso még törődik az igazság másfajta kritériumaival is, ami az érett reneszánsz költői reflexiójának sajátja.^{1 2} Másfajta eszmei felsőbbrendűség garanciáit is keresi.

Való, hogy Tassónál a keresztesek az agresszorok. Önmagában ez a tény a költőnek nem okoz lényegi problémát. A század ide-oda hullámzó, politikai hegemoniáért folyó háborúi az idegen uralom alá került, passzivitásra kárhoztatott Itália értelmisége számára nem adhatnak olyan normát vagy törvényt, amelynek alapján területiális igények, expanziós törekvések történelmi vagy éppen népi-nemzeti okból jogosnak vagy jogtalanak lennének mondhatók; ezek a szempontok nemcsak Tassónál, de jóval később sem vetődnek fel, magával Itáliával kapcsolatban sem; a haza fogalma itt is a kulturális hagyományon alapul.

Ellenben igenis izgatja Tassót az a tény, hogy a keresztes háborúk egyúttal terület-szerző és rablóháborúk voltak, hódító és gyarmatosító célkitűzéseket követtek. A *Gerusalemme* közvetlen utalást tartalmaz a gyarmatosítás egyik kedvenc ürügyére, az európai ember civilizációs küldetésére:

E fondar Boemondo al novo regno
Suo d'Antiochia alti principi mira,
E leggi imporre, ed introdur costume
Ed arti, e culto di verace Nume. (I. 9)

„S annyira elmerül e gondolatban, / Hogy a szent ügy már-már feledve nála”,^{1 3} teszi hozzá Tasso, mintegy érzékeltetve, hogy ügyének igazságát nem annyira az agresszió ténye, mint inkább a *hadjárat ideális céljaitól való eltérés* kompromittálja.

Ha tehát ezt el akarja kerülni, akkor a lehető legszorosabban egyeztetnie kell a pozitív ügy táborának cselekvését az ideális céllal – a Szent Sír felszabadításával.

Azonnal kiderül, mennyire fontos Goffredo ez irányú tevékenysége. A legelső szakaszban, a protasisban az ottava kiemelt helyén áll: „... sotto ai santi / Segni ridusse i suoi compagni erranti.” Világos, hogy nemcsak a csellengők „begyűjtéséről” van szó, mint Arany lekicsinylően hitte,^{1 4} hanem arról is, sőt elsősorban arról, hogy vissza kell adni a hadjárat eredeti, ideális célját: innét a *santi segni* és a *ridusse* hangsúlyozott fontossága.

Az eszményi célkitűzéssel való azonosulás azonos az ügy igazságosságával, s ezt ismeri fel Goffredo akkor is, amikor az egyetlen lehetséges választ adja Aletének, amely indokolhatja a felkínált béke elutasítását:

^{1 2} A legmarkánsabb példaként Tansillót idézhetjük:

... che 'l turco nasca turco e 'l moro moro,
E' giusta causa questa, ond'altri ed io
Debbiam incrudelir nel sangue loro?
Non ave 'l Turco e 'l Moro, come ho io;
L'anima razional? Non è composto
Come noi altri, per le man di Dio?

(L. TANSILLO: *Capitoli giocosi e satirici*. Napoli, 1870, 40.)

^{1 3} Arany János fordítása

^{1 4} ARANY J.: *i. m.* 24. Vö. még: SERGIO ZATTI: *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano nella Gerusalemme liberata*. Belfagor XXXI (1976), 4, 386–413. Több helyen is visszatér e kérdésre, de nem az ideális ügy, hanem az integráció kérdéseinek vizsgálatára összpontosítja figyelmét.

Ché non ambiziosi avari affetti
Ne spronaro l'impresa, e ne fur guida;
(Sgombri il Padre del ciel dai nostri petti
Peste sí rea, se in alcun pur si annida) . . . (II. 83.)

Pontosan ezért esett Isten választása Goffredóra, mikor a sereg szuverén hatáskörű vezérét kijelölte:¹⁵ ő volt az egyetlen a szemrevételezettek közül, akit nem vezettek mellékes célok, vagyis politikai, gazdasági és presztízsérdekek:

. . . ogni mortale
Gloria, impero, tesoro mette in non cale. (I. 8.)

A vezérnek az eposzi ügy szempontjából döntő kijelölésében történik az istenség első direkt beavatkozása a földi szféra ügyeibe. Az eposzba isteni kéz által oltatik be a tekintély elve; a földöntúli erő ötvözi egybe a vallási és politikai elemet. Hasonló minőségű egység jött létre Vergiliusnál, ott is egy konkrét történeti folyamattal: a principátus megerősödésével párhuzamosan.

Kirajzolódnak tehát a keresztesek epikai ügyének lényegi vonásai, amelyek a műfaj történetében eddig ismeretlen súllyal és minőségben szerepelnek.

Ezek a karakterisztikák, az eddigiekből következően, bipoláris koncepción alapulnak, ahol az Isten–Sátán antagonizmusnak a keresztények–nem keresztények antagonizmus felel meg.

E főbb jellemvonások a következők

1. a *tekintély* elve, amely vitathatatlan, mert Isten akarata szerint való; vallási elv és politikai hatalom ötvöződése;

2. ebből fakad a *kötelező alárendeltség*, ahol a személyiség, alku és félmegoldások lehetősége nélkül aláveti magát a közös ügynek, illetve az azt megtestesítő vezérnek;

3. *hódító-expanziós program és gyakorlat*, amely politikai és spirituális értelemben egyaránt érvényes (imperialista törekvések; a saját felsőbbrendűség tudatában mindazok – személyek, népek, felekezetek – alsóbbrendűként és bűnösként való kezelése, akik és amelyek nem tartoznak a győzelmes ideológia egységes és autoritárius tömbjéhez).¹⁶

Befelé hatóan tehát integráció, a közös ügynek a hősi személyiség fölé rendelése; kifelé hatóan politikai és ideológiai imperialista törekvések. Újra hangsúlyozzuk, hogy a polarizáció szinte végzettszerű; az egyén és csoport, amely nem veti magát teljesen alá az Isten kijelölt vezér által jelképezett igaz ügynek, a Sátán szférájában találja magát, az ott uralkodó erők ideiglenes vagy végleges rabjaként.¹⁷ Ledől a „regényes” típusú eposz egyik oszlopa, a bolyongó lovagok gestájának „avventura illusztré” jellege megszűnik.

A pogányok ügyét ezzel szemben az *egységesítő motívumok gyengesége vagy hiánya* jellemzi, amelyek pedig a történelmi Iszlámban erőteljesen jelen voltak. Az egyiptomi király szolidaritása, a niceai Solimano, a cserkesz Argante és az etióp-egyiptomi Clorinda

¹⁵ E. KIRÁLY: *Tasso e Zrínyi*, 77.

¹⁶ Vö. ZATTI: *i. m.* 399.

¹⁷ Vö. ZATTI: *i. m.* 390.

részvétele kifejezhetné a mohamedán hit integráns erejét; de a vallási motívum nem nyer markáns költői megfogalmazást.

Clorindát kivéve a pogány hősök, úgy tűnik, nem tartják lényegesnek azt a veszélyt, amellyel az agresszió a vallást fenyegeti. Ezzel szemben igen élesen regisztrálják politikai jelentőségét, felismerik imperialista jellegét; látják a vesztséget, amely földjeiket, városaikat fenyegeti; az uralkodók uralmukat féltik; a gazdagok vagyonukat; az individualisták szabadságukat. Az akarat, amely közös nevezőre hozza őket, az, hogy egyénenként, csoportonként ki-ki megvédje a maga szabadságát, a maga becsületét, a maga érdekét, saját jogát a bosszúhoz. A harcban az tartja őket együtt, hogy az ellenség, amely mindezt a szétszórt érdeket sérti: *egy*. A hódító agresszor európaiak, akik keresztények. Ebben a sorrendben.

Legalábbis a kiemelkedő alakok így gondolkoznak. A mohamedán hiten levő tömeg nem számít; úgy mozgatják és manipulálják, mintha pusztá anyag lenne. A vezető személyek legalábbis nem érzik annak szükségét, hogy ideológiai, pszichológiai és érzelmi szinten érdekeltté tegyék a tömeget abban az ügyben, amelyért ők harcolnak. Goffredo egy elég széles körű elit seregcsoport révén kommunikál egész hadával. Az egyiptomi sereg vezére, Emireno, közvetlenül kommunikál az egész haddal (lásd a XX. énekben a két vezér beszédét a seregek előtt), de ennek az antik mintákhoz igazodó és antik retorikai formákkal operáló közvetlenségnek semmi gyakorlati haszna nincs; részben mert mélységesen *korszerűtlen* mint szervezési tényező, részben mert *szétszórt*, mint maga az egyiptomi sereg. Emireno „spezzato” beszéde költői eszközként igen hatásosan jelzi a seregnek mind „nem optimális” méretét, mind heterogeneitását.

Ezzel szemben igen érdekes, hogy Aladino, Jeruzsálem királya felismeri a keresztény vallás integráns erejét, amelynél fogva a város népeiségének keresztény része árulóvá válhatna. Teljesen reális módon belép itt a gazdasági motívum: a keresztények a legszegényebbek, akikre a legsúlyosabb adóterhek is nehezednek. A pauperizált réteg nál áll fenn leginkább a zendülés és az ellenséggel való paktálás veszélye, különösen, ha az ellenség zászlóin diadalmasan fenn lobog az a jel, amely a keresztény kisebbség számára frusztrációs motívum volt. Látjuk, mint emelkedik az ideológiai kritérium a földrajzi és etnikai hovatarozás kritériuma fölé — de *csak a keresztény vallás esetében!*

A pogány tábor első jellemvonása az Iszlámra vonatkoztatva negatív. Akkor hát mit képviselnek a keresztes táborral szemben, mi a jeruzsálemiek és szövetségeseik eposzi ügyének tartalma? Ez, a jogos önvédelmen felül (amit Tasso nem vitat) elsősorban és mindenekelőtt az *individuális motívum uralkodó szerepe*.¹⁸ E motívumon belül önmagukban véve pozitív minőségek is szerepelnek, amelyek azonban működésükben és kiemenetelükben romboló hatásúak.

A keresztény tábor ellensége tehát az individualizmus. Ez az erő Jeruzsálem védői között nem rombol, mert nincs mit. Egyszerűen alapvető módon van jelen, és megakadályozza a magasabb fokú integráció megvalósulását. E táborban az individualizmus romboló hatása maguknál a hősöknél nyilvánul meg, akik következetesen végigvitt individualizmusukba hálnak bele (Argante: „tal morì qual visse”): többé-kevésbé önpusztító hősök. Táboruk egészére nézve azt mondhatnók, hogy csak Jeruzsálem falai és az ellenség tartja össze őket.

¹⁸ Zatti tanulmányának teljes terjedelmében elemzi a kérdést.

Az individualizmus romboló erejét a keresztes táborban fejt ki, mert a pogány ügy integráltsági szintjére leszállított keresztény had sem eszmeileg, sem katonailag nem állhatna meg többé.

Az alvilági-pokoli szféra teljes erőbevetéssel támogatja és bátorítja a keresztény táborban működő centrifugális erőket; ebben jut kifejezésre revánsvágya, a vesztes, de bátor lázadás büszke emléke és a nosztalgia a „csillagok köre” után. A Sátán azonban nem marad meg az önmagát emésztő tehetetlen harag fokán. Mint intelligencia, azonnal észreveszi azt, amire a pogány hősök kevesebb figyelmet fordítottak: az európai-keresztény expanziós politika ideológiai mozgatóit. A Gonosz dualisztikus fogalom: tudatos szinten csak a túlvilági szférában van jelen. A Sátánnak nincsenek Goffredo-szintű földi kollaboránsai. Nem is lehetnek, mert nincs Goffredóhoz hasonló autoritással felruházott figura az ellentáborban. És hogy is lehetne, mikor a tassói koncepcióban Goffredo személye annak az integrációnak szimbóluma és garanciája, amelynek a *hiánya* a pogány tábor alapsajátossága?

A sátáni akarattal rokon erők tehát az emberi személyiség azon rétegében működnek, ahol az ellenőrizhetetlen, a szervezetlen, a megfoghatatlan uralkodik (indulatok, ösztönök, szenvedélyek és humorális, eleve determinált elemek),¹⁹ s ezzel párhuzamosan, ezek kozmikus kivetítéseként manipulálja a pokol a természeti erőket és jelenségeket, amelyeknél szintén az ellenőrizhetetlen és megváltoztathatatlan uralkodik (viharok, aszály).

A pokol tevékenységének legmarkánsabb megnyilvánulása visszavezet az igaz ügy kérdéskörébe. A keresztesek számára legveszélyesebb sátáni akció, Argillano lázadása, közvetlenül az ügy igazságossága ellen intéz támadást. Argillano lázító beszéde során²⁰ a nemzeti elem érvényesülését követeli, az ideális-közös-nemzetekfölötti ügytől való elpártolásra ösztökél, és alternatívát kínál: a főseregtől elszakadva hódításokat és rablóháborút vagy egyéni-nemzeti vendettát Rinaldóért. Vagyis homlokegyenest az ellenkezőjét mindannak, ami az ügyet egységessé és igazzá teszi.

*

Míg tehát Tassónál a két vallásnak csak az egyike, a kereszténység szerepel valóságos történeti sajátosságaival, addig Zrínyi az Iszlámot is annak történetileg hiteles fő jellemvonásaival szerepelteti. A két vallási princípium, az érett barokk sajátosságának megfelelően, Zrínyinél is magába olvasztja a történelmi és politikai problematikát, az egyének és csoportok, a kiválóak és a tömegek értékmérőit és cselekvési normáit; de itt a kereszténység ügye a vele azonos értékű nemzeti ügygel is egybefonódik.

A földi eseményeket és hősöket irányító túlvilági szféra olyan koncepció alapján épül fel, amely nem rokonítható sem Tasso, sem az olasz barokk epika túlvilág-felfogásával. Ez merész állításnak tűnik, mert Zrínyi poklának és mennyországának ikonográfiája, a két birodalmat benépesítő lények megnevezése, külseje, attribútumai, mozgása Marinótól és a barokk eposzokból közvetlenül származtatható (Kardos és Klaniczay felsorolja a leginkább evidens megegyezéseket). Csakhogy Tasso, Marino és az epigonok túlvilága, struktúrájára és lényeges vonásaira nézve, a klasszikus irodalmi hagyományon alapul.

¹⁹ Vö.: WALTER MORETTI: *Cortesia e furore nel Rinascimento italiano*. Bologna, 1970, 80.

²⁰ *Ger. Lib.* VIII, 63–71. str.

Ennek legfőbb sajátossága a bipoláris felfogás, amelynek jegyében Isten és a Sátán (Lucifer, Pluto, Belzebúb stb.) csaknem egyenrangú ellenfelek: a Gonosz a „lenti” dolgok ura, mint Hádész — beleértve az irracionálisat és az ösztönöset, mint említettem; saját iniciatívájára cselekszik, megtartja bizonyos dolgokban szuverenitását és teljesen megőrzi intelligencia-jellegét (ami egyébként a középkori felfogással is megegyezik). A mennyország homlokráncoló ellenreformációs Zeuszai pedig megannyi változata ugyanannak a *Jupiter tonans*nak; a legzsúfoltabb barokk pompán, az esetleg halmozott bibliai képeken is átüt az olümposzi jelleg. Tasso *Conquistatája* az égi jelenetben²¹ két kézzel szórja a Jelenések Könyvének képeit, szó szerinti átvételekkel, és mégsem tud egy pillanatig sem bibliai lenni: travesztált Olümposz ez. Az olasz irodalomban még a barokk csúcspontján is erősen hat a humanista kultúra alaprétege — leginkább, sajátos módon, a reprezentáns Marinónál.²² Az ő Istene egyébként, ha éppen nem mennydörög és villámlik, akkor a neveltségességbe hajlik; a következő szavakkal hajlik kegyelemre, teljesen visszavonva Mária, Jézus és Dávid király könyörgésére égzengés közt meghirdetett ítéletét:

E che non puote in me forza amorosa,
Servo humil, dolce figlio, e cara sposa?

(*Gerusalemme distrutta*)

A feleség által megpuhított zordon családtya fülsértő vulgaritása világnyi messze-szeregre áll Zrínyi Istenétől, éppúgy, mint a mitológiai zeuszi—jupiteri vonások.

Zrínyi túlvilága viszont nem a klasszikus hagyományon, hanem a magyar kultúrában évszázada eleven és alapvető bibliai felfogáson alapszik. Ezenfelül itt is meghatározó tényező Zrínyinek a naiv és a népi eposzokhoz való közelsége, ahol a Jó és a Gonosz mesebeli vonásokkal rendelkezik, maga az Isten kifejezetten patriarchális jellegű.

Zrínyi mély vallásos érzület szülte, emberközelségen levő, patriarchális-bibliai Istennel olyan „égi jellemet” alkot, amelynek művészi ereje és hitele áthatja az egész eposzt. A magyar *reformáció* túlvilág- és Isten-konceptiójával Zrínyi rendkívül szerencsés módon ötvözi a könyörülő, látomásokkal és csodatételekkel kommunikáló istenség katolikus barokk vonásait.

A pokol pedig Isten feuduma, szigorúan alárendelt szerepkörben. A vergiliusi motívum, amelynek értelmében Alecto isteni parancsra indul baljós útjára, kétszeresen is átértelmeződik Zrínyinél: egyrészt nem intrikusi, hanem egyenes vonalú közvetlen isteni szándékot fejez ki; másrészt az eposzt indító cselekvésként rögtön hangsúlyozza Isten abszolút és egyetlen, semmilyen más pólus által nem kérdőjelezhető akaratát. A pokol nem saját akaratából áll a török mellé, tehát csak közvetve, isteni szándék szerint segíti. Mikor isteni parancs nélkül moccan, mágia hatására teszi; az egybegyűlt fekete konzisztórium előtt Alderán, a varázsló mondja el Tasso Plutójának programbeszédét,²³ a kellő változtatásokkal.

²¹ *La Gerusalemme Conquistata*, canto XX.

²² Vö. A. ASOR ROSA: *Introduzione alle Opere di G. B. Marino*. Milano, Rizzoli, 1967, 72.

²³ Alderán a következő motívumokat veszi át Pluto beszédéből: a nagy bukás, a csillagos ég elvesztése; a Jézustól elszenvedett sérelem, mikor az a Sátán fennhatósága alól, a pokolból lelkeket szabadított ki; az alvilági erők vitészségének dicsérete, akik oly nagy próbát tettek az égben; s végül az ég határozata, hogy „minden tisztesség szálljon keresztényre”.

Tassónál csak a keresztények hivatkoznak közvetlenül Istenre. A pogány táborban „Macone”-hoz imádkoznak a hívek, aki „süket” és „hamis”. Így az istenhit tárgyának kettőssége jön létre; Mohamed hamis istenként szerepel, nem prófétaként.

Zrínyinél megszűnik az istenség kettőssége. A török ugyanis nem bálványt és nem hamis istenséget imád, hanem ugyanazt az Istent, mint a keresztények. Az eltérés világosan „prófétai szinten” van. A törökök mindig Istenről és nem Allahról beszélnek; Allah csak miní harci kiáltás szerepel. (Érdekes egyébként, hogy a dolognak nómenklatura-egységesítő oldala is van. Az *Isten* és az *uralkodó* fokozatán Zrínyi azonos terminológiát használ, nyilván szándékosan. A szultán nem szultán, hanem *császár*; csak egyszer, megszólításban hangzik el: *padisahom*. De Isten esetében nyilvánvaló, hogy nem *két* istenre használ *egy* nevet, mint a keleti és a nyugati uralkodó analóg értéket kifejező terminológia-egységesítésénél.)

Hogy a törökök ugyanarról az Istenről beszélnek, mint a keresztények, a két legerősebben hangsúlyos résznél, Halul és Hazret Ali beszédénél derül ki egyértelműen. Ez az a két pólus, amelyen áll és bukik a törökök ügye. Halul Isten akaratára hivatkozik, azaz az Iszlám agresszív-expanziós ideológiáját fejt ki:

De tudnod kell néked *az mi fátumunkat,*
Az Istennek elszánt igaz akaratját:
Minekünk ő adja az szép arany almát,
Meg is fényesíti, mint napot, holdunkat. (VI. 16.)

Hazret Ali ennek a meggyőződésnek a visszáját mondja el, vagyis az igazságot, megint csak ugyanarra az Istenre hivatkozva:

Miért gyönyörködtünk az keresztény vérben?
Nem örül az Isten büntetés-vesszőben;
Mi voltunk, ám küldött minket örök tűzben. (XIV. 63.)

Látszólag ellentmondás, hogy szintén Hazret Ali jelenti ki: „nagyobb Mahometnél *Istene ezeknek*.” De nyilvánvaló, hogy a disztinkció az említett „próféta-szintről” indul, vagyis a Jézus–Mohamed kettősségből. Hazret Ali, aki Isten valódi szándékát már ismeri, a holtak tisztánlátásával azt is tudja, hogy Jézus-próféta: Isten. Ezért is nevezi így: *Istene ezeknek* – vagyis a keresztényeknek. S e kitétel után az univerzális egyisten-fogalom újra visszatér szavaiban, jól látható szintkülönbséggel.

Látjuk, mennyire kulcsfontosságú az isteni akarat, isteni szándék értelmezése a *Szigeti veszedelemben*; ha az Isten *egy*, akkor nyilvánvaló, hogy akaratának ellentétes értelmezései közt dől el az igaz hit – igaz ügy és a hamis hit – igazságtalan ügy kérdése. (Közbevetőleg, Zrínyi sem foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy a hazát védő harc igazságos, a hódító-rablóháború pedig igazságtalan; ez eleve adott, de nem *önmagában*, hanem szoros összefüggésben az igaz hit kérdésével. Aki hazáját védi, *ezzel* az igaz hitet védi és Isten szándékát hajtja végre.)

Lássuk tehát, melyek a megjelenési formái és tartalmi az *isteni szándéknak*, amely azonos a két táborban vallásos hitként jelenlevő *causa motrix*szal.

1. Isten akarata, amit *expressis verbis* ő maga jelent ki;
2. a konfliktusban érdekelt felek meggyőződése küldetésük tartalmát és igazságát illetően;
3. a rejtett isteni szándék, amely csak kevesek előtt nyilvánul meg, mindig földön-tüli jelenések révén (Gábrriel arkangyal és Hazret Ali szelleme); e szándék hosszabb történelmi távon valósul meg.

Az események nyelvére lefordítva mindezt: Isten elhatározza, hogy megbünteti a magyarokat bűneikért; alvilági erőt hoz működésbe, amely Szulimánt a magyarok ellen indítja; a hadjárat kedvező feltételeket talál a konkrét magyar politikai helyzetben (amelynek lényegi összetevői azok a vétkek, amelyek az Isten büntetését érdemelték meg); a török agresszoroknak az a hitük, hogy ők az isteni szándék beteljesítői hódító háborúikkal, holott csak „büntetés-vessző” mivoltukban azok; a magyaroknak ellenben szilárd meggyőződésük, hogy ők értelmezik helyesen Isten akaratát; és nekik van igazuk, mert Sziget ostromának kimenetele ellenére az isteni akarat végzetesnek fog bizonyulni a törökök számára, és a távolabbi jövőben az ottomán birodalom romlásához fog vezetni.

Milyen szerepe van ebben a kontextusban a *fortunának*²⁴ (*sors, szerencse*), amely olyan fontos és sokrétű szerephez jut Zrínyi egész életművében?

A *Szigeti veszedelem* világában a *fortuna* az isteni szándék megnyilvánulásának sajátos területe, két fő, látszólag összeegyeztethetetlen sajátossággal: 1. a *fortuna* nem kérdőjelezheti meg kategorikusan az isteni akaratot, 2. ugyanakkor előreláthatatlan, vak, szeszélyes, ellene az ember virtusa tehetetlen.

Az embernek *tudnia* kell, hogy a szerencse Isten szolgálóleánya; de úgy kell *viselkednie* vele szemben, mint vak és mindentől független erővel, mert valóban ilyennek is bizonyul egyetlen generáció leforgása alatt.

Az ellentét feloldására Zrínyi költői fikciójában megfordítja *realitás* és *csodás elem* történelmi értékét. Míg a direkt cselekvésben és az eseménysor közvetlen kimenetelében a szerencse-fortuna erői működnek, addig a valódi isteni szándék egyelőre csak a csodás elem keretében nyilvánul meg, mert konkrét megvalósulása csak generációkkal később várható. A csoda igazsággá, a realitás tűnékeny, csaló képpé változik; hidat kötöttük a két Zrínyi és a Szigetet védő ideális „kis-Magyarország”²⁵ épít.

A várvédő Zrínyi ismeri a teljes igazságot. S itt, e ponton újra megegyezés van közöttük és Goffredo között; mindkettő az Istennel (illetve a mennyei szférával) való közvetlen kommunikáció révén értesül annak pillanatnyi és távlati terveiről egyaránt, nem beszélve saját személyes sorsukról. Kiemelendő, hogy mindkét vezér intézményes áttételek nélkül kerül kapcsolatba Istennel, vagyis az egyház hivatalos-félhivatalos képviselőinek közreműködése nélkül. A pompázatos egyházi szertartások, amelyeket a *Gerusalemme* felvonultat, nem Goffredónak való, hanem tömegnek való látványosságok. A keresztesek számára az egységet, vallásuk felemelő és győzelmes voltát szuggereálják; az ellenség számára ugyanezt, ellenkező előjellel; a tömegpszichológiai hatás kiválóan szervezett és inszenzált eszközei. Zrínyinek nincs szüksége a szigetiek egységének ilyesfajta manifestá-

²⁴ Vö. KLANICZAY TIBOR: *A fortuna és a virtù kérdéséről: Zrínyi és Machiavelli*. In: *A múlt nagy korszakai*. Budapest, 1973, 364–86.

²⁵ KLANICZAY T.: *i. m.* 369–70.

lására; az ő vallása bizonyos mértékben azt a krisztusi-bibliai *eredeti* kereszténységet proponálja, amelyet a *reformáció* tűzött ki programjaként. A szertartások funkcióját is a szigetiek exemplum-harca tölti be.

*

A török tábor ügyének költői exponálásánál Zrínyi, közvetlen ismeretei alapján, minden epikai modellen túlnövő eredetiséggel és hatásossággal rajzolja fel az Iszlám jellemvonásaiból azt, ami költői céljait szolgálja.

Rögtön a kezdet kezdetén azok az alaptényezők kerülnek bemutatásra, amelyek révén a török hatalmas, erős és főleg egységes tömböt képvisel. Ezek:

1. Szulimán korlátlan hatalma, amely egy testként képes mozgatni a birodalmat és haderejét,

2. a sereg iszonyú sokasága, amelynek bemutató képei természeti katasztrófákat idéznek,

3. az Iszlám nyíltan agresszív-expanziós ideológiája, amely nemcsak a tisztségviselőket hatja át, hanem a sereg minden egyes harcosát is; ez az ideológia tartalmazza a muzulmánok felsőbbrendűségét a hitetlen gyaurokkal szemben; ugyancsak ez tartalmazza azt a meggyőződést, hogy Isten az egész földön uralkodóvá kívánja őket tenni.

Ezenfelül Zrínyi nem habozik Nagy Szulejmán uralkodói és vezéri kiválóságát, vezérkarának technikai képzettségét és fizikai bátorságát, az egyes seregcsoportok speciális harci erényeit dicsérni. Nem fél kijelenteni, hogy a török győzelmeinek záloga az egység és a példaszerű katonai fegyelem, amelynek terén Magyarország és a keresztény Európa súlyos hátrányban van.

Csak hogy a hajszáltrepedések már itt mutatkoznak, hogy az eposz cselekményének kibontakozása során szakadékokká és tátongó sebekké mélyüljenek, amikor végül is maga a három egységesítő erő mutatkozik meg negatív, romboló, mindent visszajára fordító hatásában.

1. Szulimán dicsérő jellemzése közben már felbukkan a zsarnokság és kegyetlenség motívuma;²⁶ a haditanács jelenetében a „főként császárnak elszánt akaratja” már most érzékelteti, hogy ez az elszánt akarat éppúgy romlásba is taszíthatja a török ügyet, mint ahogy győzelemre vitte eddig. A gondok gyötörte szultán a kifejeletben egyedül, elszigetelten marad makacs öngyilkos eltökéltségével: „magammal romlásra elhúzom muszurmánt”, ahol a zsarnokság tudatosan rántja pusztulásba a neki feltétlen engedelmisséggel tartozó tömeget. (Szulimán reflexiójának van egy nagyon érdekes mozzanata. Vajon Mohamed őt, a diadalmas szultánt, vereségre szánja most?)

De megcsalja magát, ha csak romlásomat
Az égből neveti, *ő is vall károkat.*
Magammal romlásra elhúzom muszurmánt,
Kitül tisztességet vesz azután tehát? (XIII. 34.)

²⁶ KLANICZAY T.: i. m. 372.

Ahol egyrészt felmerül a „romlásra elhúzás” másik lehetséges interpretációja: hogy ha engem romlásra szánt Mohamed, velem együtt elvész az egész muzulmánység. A másik dolog, ami sokkal érdekesebb: a magyar reformáció irodalmából, Balassi és más szerzők műveiből jól ismert fordulat, hogy a könyörgő ember szinte „megfenyegeti” az Istent: ha elveszíti őt, elvész Isten dicsősége is, mert hívét veszni hagyta; ki fogja őt majd dicsőíteni? Kivételesen frappáns ennek a fordulatnak a török szultán ajkára adása.)

2. A sereg sokasága is magában hordozza a széthúzás és széthullás csíráit, annál is inkább, mert „három filágrul kevert népek.” Ezt a tömeget a szultán személyes autoritására kívül a vezérek teszik ütőképessé és egységessé. „Okos vezér alatt eggyesek voltak”, emeli ki Zrínyi.

Itt tűnik ki a vezérkar és a seregcsoport-vezetők rendkívüli fontossága; és Zrínyi, zseniális módon, itt, ezen a szinten helyezi el a legerősebb egységbontó töltetet, amelynek elemei szinte kivétel nélkül tassói eredetűek!

Vagyis: a közös ügyet bomlasztó individualista erők a vezéri szinten hatnak, ugyanazon sajtóságok révén, mint a *Gerusalemme*-ben. A leginkább szembeszökőek Demirhám Argante-vonásai; de sajátos módon a török tábor másik nagy individuális hősnél, Delimánnál (akinek bomlasztó hatása sokkal nagyobb, mint Demirhámé) nem a *Gerusalemme* pogány individualistáinak, hanem Rinaldónak és Tancredinek, a két legkiválóbb keresztes lovagnak a motívumai vannak jelen (itt-ott Solimano szituációival, Ariosto Orlandójának őrzöngésével stb. gazdagítva).

Nagyon érdekes egyébként, hogy a vad Demirhám, aki istentelen is (és az *egy Isten* koncepciójának megfelelően Zrínyi rosszallását ugyanúgy kiváltja, mintha keresztény volna; Dante is büntette Kapaneust, mert Zeusz személyében ugyanazon *divinitas* ellen támadt, mintha a keresztények Istenét sértette volna meg) – szóval Demirhám, akiben Argante legmarkánsabban bestiális vonásai uralkodnak, sokkal inkább fegyelmezett és lojális, mint akár tassói előképe, akár barátja, Delimán. (Argante barátságra is képtelen!) Demirhám kizárólag saját magára veszélyes, nem a seregbe.

Ezzel szemben Delimán, aki jóval összetettebb jellem, főleg az egyéni dicsőség, a jó hírnév rabja, mint Rinaldo. Impulzivitása, szenvedélyessége, érzelmeinek és indulatainak villámgyors cselekvésben való kitörése szintén a *Gerusalemme* ifjú hadistenével rokonítja. Ezekről az erőktől hajtva, többszörösen kompromittálja a közös ügyet: a tanácsban (kétszer felbomlik miatta), a harcban (nem nyit kaput, mikor a várba bekerül, csak az egyéni bravúrral törődik), lázadással egyenértékű tettben (Rustán megölése, majd bujdosása. *Nota bene: nem* Cumilla a bujdosásoka, és a nő nem tetteiben akarja korlátozni a férfit, hanem a *zsarnoktól* óvja elsősorban. Cumillának a *halála* van súlyosan negatív hatással Delimánra: nem is annyira az őrzöngési jelenet a döntő, hanem a tartós letargikus, sőt hisztérikus állapot, ami a Clorindát elvesztő Tancredi sajátja).

Miért lehet a török táborban *ennyire* bomlasztó egyetlen, bármennyire is kiváló hős individualizmusa? Mert a zsarnokság kontextusában működik, ahol az individuum lázadása jóval inkább számíthat szimpátiára, mint a kegyes Goffredo seregében (különösen, mivel erősen nemzeti jellege a török leigázó elleni lázadást is tartalmazza). Ráadásul Zrínyi, mesteri felépítéssel, egymás után ejti el azokat a török csapatvezéreket, akiknél az egyéni harci erények előrelátással, stratégiai érzékkel is párosultak (Rázmán, Aigas és végső csapásként Ali Kurt). Vezetői szinten a dolgok úgy alakulnak, hogy polarizálódás jön létre a népszerű, ám a közös ügyre nézve haszontalan vagy káros individualista hősök

és a bölcs „hadtudó”, ám fizikailag inaktív fővezérek között — ezt a polarizáltságot fejezi ki Zrínyiek elfogott levele:

Császár és kajmekám, csak ezek hadtudók,
Delimán, Demirhám vakmerő bolondok. (XIII. 95.)

3. Végül, döntő elemként, a vallási-ideológiai mozzanat: az Isten által világhódító győztesnek predesztinált Iszlám nem más, mint végzetes tévedés. Ez kezdetől fogva kérdésessé, átmenetivé teszi, pusztulásra ítéli a török valamennyi, mégoly pozitív és sikert garantáló attribútumát. A törökök tévedését és igazi sorsát prófétáló mohamedán szent, a hős Hazret Ali annyi méltósággal és olyan nemes melankóliával teljes figura, amilyen elképzelhetetlen lett volna az olasz barokk epikában — egy pogány hősnél.

*

Befejezésül egy párviadal egy mozzanatának összehasonlítását szeretném elvégezni, mert szoros összefüggésben van mindazzal, ami az igaz ügyről, az igaz hitről, hős és közös ügy viszonyáról elmondható.

Deli Vid és Demirhám végső bajvívásáról van szó (XIV. ének). A megfelelő részek az Argante—Raimondo, illetve a második Argante—Tancredi viadalban találhatók.

A részletekben az a közös, hogy kategorikus megállapítást tartalmaznak a két bajvívó valamely fontos tulajdonságáról, amely az összecsapás minősége vagy kimenetele szempontjából döntő.

Az Argante—Raimondo párbajnál a cserkesz bajnok minősítése megelőzi az összecsapást; még a kihívás előtt jelenti ki Argante: „*bastar credo a me stesso*”. A viadal során pedig Raimondo konstatálja önmagáról: „*di pubblica causa è difensore*”.

Ez minőségbeli különbség: a két hősnek az ügyhöz való viszonyát világítja meg. Tasso a „*pubblica causa*” égisze alatt megengedi Raimondónak, hogy égbekiáltó lovagiatlanságot kövessen el, és a fegyvertelen Argantét fegyverrel támadja, amit valószínűleg semmi kincsért nem tenne meg mint „*privato cavaliere*”. Az egyik helyzet a több közül, amikor Tasso a reneszánsz lovagi kódex fölé kénytelen helyezni a közös ügy követelményeit.

Az Argante—Tancredi párbajnál a következő ellentét szerepel:

E' di corpo Tancredi *agile e sciolto*,
E di man *velocissimo* e di piede.
Sovrasta a lui con l'alto capo, e molto
Di grossezza di membra Arganta *eccede*. (XIX. 11.)

Az ellentét kifejezetten fizikai jellegű. Nagyságrendi és dinamikai különbséget érzékeltet. Tancredi csupa mozgás; Argante bemutatása akár a két igével megoldható lenne: az *eccede* minden tekintetben e hős alapsajátossága, ami valamennyi megjelenésére jellemző; a *sovrasta* nemcsak magasságot jelez, hanem Argante fenyegető tömegének mozdulatlanságát is.

Deli Vid és Demirhám viadalánál:

Demirhám haraggal s dühösséggel *nagyobb*,
De vitéz Deli Vid igaz hűttel *bátrabb*.

Zrínyi megoldása egyrésztől szintetizálja a két tassói helyet, amennyiben összevonja a minőségi és a fizikai összehasonlítást. Másrészt tömörebben többet is ad.

Demirhám fizikailag esetleg *nagyobb*, de főleg indulata teszi őt *nagyobb erejűvé és veszélyesebbé*. Ami a harag és dühösség tartalmát illeti, lehet szó a klasszikus hagyományról is, ahol a hős, Arany szavaival élve, „magát harcra mérgești”. Méginkább azonban a Tassónál oly fontos „virtù eroica”-ra jellemző szenvedélyesség a döntő,²⁷ ennek gyökere, mivel a *ragione* kategóriáján kívül esik, a vak indulatok, a vér, a testnedvek nem ellenőrizhető területéhez tartozik. Demirhám testestül-lelkestül az indulatok, a sötét és erős szenvedélyek embere, akinél az őrzőgéssé fokozott becsületérzés és bosszúvágy példászerűen idézi a reneszánsz „uomo d’onore”²⁸ kódex által megszabottan *kötelező* indulati reakcióit és cselekvését.

Deli Vid jelzőt is kap: „vitéz”, amely a név magas hangzóival együtt világos, fényes csengést ad a sor első felének, mintegy ellentétben Demirhám sötét és szenvedélyes világával. A *vitéz* jelző Zrínyinél intellektuális és etikai értéket is hordoz; Deli Vid emberi és hősi magasabbrendűségének előrejelzése. A *nagyobb*-bal szemben a *bátrabb* többértelmű antitézist ad: a *nagyobb* statikus, a *bátrabb* dinamikus; a *nagyobb* a fizikumhoz és az indulatokhoz, tehát az individuumhoz kötött; a *bátrabb* etikai minőség, meggyőződéshez, tehát elvhez kötött, amely itt a közösség sajátja. Az *igaz hűtellel bátrabb* hős személyében az igaz hit értékrendjébe emelt közös ügyet képviselő virtus-vitézség csap össze a pusztán indulati, legjobb esetben is csak az individuális becsületkódexet követő, *feritasba* átváltó *furorral*.

Deli Vid igaz hite nemcsak azt jelenti, hogy keresztény hite önmagában véve magasabbrendű, hanem azt is, hogy jogosan meg van győződve ügyének igaz voltáról, amely a törénelmi igazságot képviselő Isten szándéka szerint való.

Ez az értelme a szigetiek kollektív apoteózisának is, amikor „holtan is keresztény az nagy egekre néz”, mielőtt lélek szerint a mennybe emelkedne. Ne felejtjük el, hogy *Argante* testhelyzete ez: „la gran faccia / Tien rivolta al ciel, e morto ancor minaccia.” Tasso utolsó tiszteletadása ez a titáni hősnek.

Zrínyi elesett magyarjai azonban az isteni igazság felé fordítják arcukat, amelyet ők ismertek fel helyesen, amelyért vitézül harcoltak és életüket adták, s amely hitük szerint – a költő hite szerint – csak győztes lehet.

²⁷ Tassónál a „hősi virtusnak” sajátja a szenvedélyek nagyobb fokú intenzitása: „Come l’onde de l’Oceano sono maggiori di quelle del Mediterraneo, così la tempesta de le passioni negli eroi supera gli affetti umani di gran lunga.” In: T. TASSO: *Dialoghi* (a cura di E. Raimondi), vol. II. Il Forno ovvero de la Nobiltà, p. 86.

²⁸ W. MORETTI: *i. m.* Idézi PIGNA: *Il principjéből*: „è necessario che l’uomo in quello istante che vien offeso s’adiri”. (78.)

Az olasz árkádikus poétika kialakulása és a későbarokk kérdése

SÁRKÖZY PÉTER

A mai olasz irodalomtörténetírás egyik legvitatottabb kérdése az 1690-ben a római Farnese palotában, Krisztina svéd ex-királynő udvarában megalakult és a következő évszázad első éveire az egész olasz félszigetet behálózó Árkádia költőakadémia tevékenysége. A romantika nagy irodalomtörténészei, De Sanctis és Settembrini az árkádikus költészetet még az olasz irodalom hanyatlásának legmélyebb pontjaként értékelték felszínes dallamosságra törekedő hedonizmusa és gondolatainak sekélyessége miatt. Giosué Carducci látja meg először ebben a költői csoportosulásban az olasz szellemi megújulás nemzeti mozgalmának első jeleit, majd hasonlóan vélekedik Benedetto Croce is. A korszakkal foglalkozó irodalomtörténészek ezen a nyomon elindulva jutottak el ahhoz a meggyőződéshez, hogy az árkádikus költők műveiben elsősorban az új lírai hang megfogalmazását vegyék észre. Carlo Calcaterra és Giuseppe Toffanin szerint az Árkádia jelenti az igazi minőségi változást az olasz Sei- és Settecento kultúra között, itt tűnnek fel először a modern olasz költői nyelv első csírái, az intimitás és a belső szenvedély hangja, mely tulajdonképpen már az olasz romantikusok nyelvhasználatát készíti elő.¹ A minőségi fordulat gondolatából indult ki Mario Fubini alapvető monográfiáiban arra törekedve, hogy kimutassa, miként formálódott az új költészet gondolata ebben a spontán csoportosulásban, miként bontakozott ki a harc a XVIII. század folyamán az Árkádia akadémia hatásának eredményeképp a kulturális harc különböző szinterein egy új irodalmi ízlés meghonosításáért. Fubini koncepciójában az Árkádia kapcsolja össze a reneszánsz Itália műveltségét a Risorgimentóval, az Árkádia kezdi meg az olasz racionalizmus és klasszicizmus korszakát. Innen nő ki Metastasio költészete, Goldoni nyelvreformja, Parini felvilágosodott költészete, sőt Fubini még a preromatikus ihletettséget is az Árkádiára vezeti vissza, és így Alfieri életműve a különböző stílusok együttélésére adna példát.²

A XVIII. századi olasz irodalomtörténet másik jelentős kritikusa, a Garzanti-féle irodalomtörténet ezeroldalas Settecento monográfiájának szerzője, Walter Binni elveti az egész XVIII. századi olasz költészet Árkádiára való visszavezethetőségének, a „lineáris

¹ Az olasz Árkádia kérdéseinek kritikai irodalmáról bővebben: SÁRKÖZY PÉTER: *Az olasz XVIII. századi irodalom a mai olasz irodalomkritika tükrében*, Irodalomtörténeti Közlemények, LXXIII (1969), 2–3.

² M. FUBINI: *P. Metastasio*. Firenze, 1939; *Arcadia e illuminismo*. In: *Questioni e correnti della letteratura italiana*. Milano, 1949; *Vittorio Alfieri*. Firenze, 1953; *Dal Muratori al Baretti*. Firenze, 1968⁴.

fejlődési vonalak" lehetőségének tételét,³ és határozottan elkülönülő korszakokra mutat rá az olasz Settecento kultúrában. Binni és a marxista olasz irodalomtörténeti iskola⁴ értelmezésében az Árkádia-racionalizmus szűri ki az olasz irodalmi köztudatból a barokk túlzásokat és az iskolás klasszicizmus akadémikus-pedáns, élettelen költői anyagát, és ilyen értelemben valóban előkészíti a XVIII. századi olasz költői letisztulás folyamatát, melyre az első példát Pietro Metastasio életműve adja. Ugyanakkor a legújabb irodalomtörténeti munkák szerzői határozottan hangsúlyozzák az Árkádia és a felvilágosodás kultúrája közti éles különbséget, melynek értelmében Goldoni színházi forradalma nem vezethető vissza az árkádikus „jó ízlés” követelményére, és Giuseppe Parini felvilágosodott klasszicista „hasznos” költészete sem tekinthető egyszerűen „az Árkádia legjobb gyümölcsének” (Fubini). Azaz Walter Binni és követői szerint a Settecento kezdetét az Árkádia költői újítása jelzi, míg a század két nagy és ellentétes költői megoldással zárul: Parini felvilágosodott klasszicizmusaival és Vittorio Alfieri preromantikus életművével.

Az egymással állandó polémiában fejlődő két irodalomtörténeti kritikai koncepció képviselői, Mario Fubini és Walter Binni azon a ponton azonban mindenképp közös állásponton vannak, hogy az Árkádia semmiképp sem tekinthető az olasz dekadencia legmélyebb pontjának (Settembrini), mert ekkor kezdődik meg az új kort és az új költészetet, a Risorgimentót és a romantikát előkészítő nagy XVIII. századi olasz szellemi és költői megújulás. Így a mai olasz irodalomtörténetírás az Árkádiában elsősorban az újítás, az újdonság jegyeit vizsgálja, és egyre inkább hajlamos megfedkezni arról a figyelmeztető tényről, hogy az olasz felvilágosodás és romantika kritikusai szemében Baretitől De Sanctisig és Bettinellitől Settembriniig az árkádizmus és a secentizmus mint összefüggő és egyaránt negatív fogalmak szerepeltek, ami pedig egyértelműen figyelmeztet, hogy a barokk és az Árkádia nem különíthetők el mesterségesen és mereven egymástól. Miközben tudatában vagyunk annak, hogy a XVIII. századi irodalomtörténeti folyamat barokk folytatásakénti értelmezése teljes mértékben meghaladott pozitivistá-konzervatív álláspont,⁵ feltétlenül fontosnak és megvizsgálandónak tartjuk a XVIII. századi kultúrában tovább élő barokk ízlés- és stíuselemeket, melyeket az olasz irodalom esetében épp az Árkádia mozgalma közvetített és mentett át a Settecento második felének költészetébe, azaz nem feledkezhetünk meg arról, amit Calcaterra úgy fogalmaz meg, hogy „az Árkádia magából a Seicentóból született”.⁶

Az Árkádia előzményeit, a kora árkádikus költői iskolák vizsgálatát már részletesen elvégezte Walter Binni tanulmányaiban, kitérve a barokkos jelleg és az antibarokk tendenciák, a racionalizmus itáliai elterjedésére felerősödő klasszicista költői normák együttlérésére. Magunk részéről csak annyit kívánunk ehhez hozzáfűzni, hogy a barokkos jelleg nemcsak az Árkádiát előkészítő toszkán költőknél és kritikusoknál, hanem az egész Árkádia mozgalomban végig megtalálható, vagyis hogy a XVII. és a XVIII. század fordulóján kialakuló olasz árkádikus kultúra két, egymással ellentétes ízlés együttlérését

³ W. BINNI: *L'Arcadia e Metastasio*. Firenze, 1963; *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*. Milano, 1968.

⁴ GIUSEPPE PETRONIO: *Parini e l'illuminismo lombardo*. Palermo, 1961; *Attività letteraria in Italia*. Palermo, 1963.

⁵ SZAUDER JÓZSEF: *A klasszicizmus kérdései és a klasszicizmus a felvilágosodás magyar irodalmában*. In: *Az estve és az álom*. Budapest, 1970, 92–123.

⁶ C. CALCATERRA: *Barocco in Arcadia*. Bologna, 1950; *Parnaso in rivolta*. Bologna, 1951.

mutatja, ami erősen hasonlít a magyar költészet XVIII. századi alakulásához, melyen belül Csokonai költészete tökéletes szintézisét adja a továbbélő barokknak, az árkádikus-melodramatikus melodikusságnak és a felvilágosodott klasszicizmusnak.⁷ Mindez nem vonja kétségbe az Árkádia poétikai és morális értelemben vett barokkal való szembefordulásának alapvető jellegét. Az olasz Árkádikus költészet semmiképp sem értelmezhető a barokk „rokokó továbbfejlesztéseként”.⁸ Ugyanakkor azonban téves következtetésekhez vezethet, ha elfeledkezünk arról, hogy az Árkádia épp az olasz kultúrhagyomány folytatójának szerepkörében lép fel a barokkal szemben, és hirdeti az olasz irodalmi tradíció folytonosságát, és ez a tradíció, a kultúrhagyományok folytatása a racionalizmus és az antibarokk magatartás eluralkodása mellett, a barokk nem egy költői elemének továbbélését eredményezte. Hasonlóképp sokatmondó, hogy a mai olasz irodalomkritika egyöntetűen osztozik abban a vélekedésben, hogy az árkádikus restauráció az antik és a modern kompromisszumára épült,⁹ mert ha valóban létezett egy ilyen kompromisszum, akkor ez azt is jelenti, hogy valóban létezett barokk az Árkádiában.

Mario Fubini szerint: „Az Árkádiának igazi érdeme nem az, hogy elkezdte, vagy befejezte volna az itáliai jó ízlés feltámasztását, hanem hogy lefordította, irodalmi és társadalmi programmá tette azt, és ilyen értelemben egyesítette Itália minden részének íróit, költőit és kritikusait.”¹⁰ Az Árkádiában találkoznak a XVII. század végén az olasz félszigeten egyre erősebbé váló különböző antibarokk álláspontok, de ezek mellett a későbarokk olasz költészet nem egy irányzata is, melyek a racionalizmus hatására eluralkodó morális indíttatások alapján eltávolodnak a barokk alapkoncepciótól, s így módon a már kialakulóban levő új ízlés első jeleit előlegezik.

Ahogy az Árkádiára oly jellemző magatartásformák részben már fellelhetők a XVII. század egyes jelenségeiben és képviselőinél, ugyanúgy nem egy jellegzetes „secentista” elem marad érvényben az árkádia-racionalizmus korában is. Mindenekelőtt a költői nyelv szépségének tétele. Benedetto Croce szerint a barokk stilisztikai megoldásai nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy a modern olasz költészet „megszabaduljon a középkori olasz költészet egyre merevebbé váló eszköztáráról”.¹¹ Hasonlóan felszabadító szerepe volt Gian Vincenzo Gravina költészettanának (*Ragion Poetica*, 1708), mely szembeszáll a merev műfaji határok tételével. Ám Gravina poétikájának ez a tétele tulajdonképpen csak összegzi a múlt század eleje Marino és Stigliani közt lezajlott vitáját és a barokk költői gyakorlat általánosan jellemző magatartását, hogy új költői formákat, verstípusokat és műfajokat dolgozzanak ki. Így kap komoly szerepet az olasz költészetben már a XVII. században a komikus hőseposz és a melodráma.

A Sei- és Settecento összetartozását mutatja a retorikus tradíció töretlensége is, mely nem szűnt meg a barokk ízlés itáliai eluralkodása idején sem és a XVIII. század elején az Árkádia kritikusaival francia racionalista irodalmárokkal folytatott heves vitái hatására ismét felerősödik. A francia jezsuita szerzetes-író Bouhours és az olasz Orsi gróf

⁷ SZAUDER J.: *Il rococò all'italiana del Csokonai*, In: *Italia ed Ungheria*. Budapest, 1967; Uő: *Csokonai és Metastasio*. In: *Olasz irodalom – magyar irodalom*. Budapest, 1963.

⁸ W. BINNI: *Il Rococò letterario*. In: *Manierismo, Barocco, Rococò*. Roma, 1962.

⁹ G. SANTANGELO: „la restaurazione arcadica si fondè evidentemente sul codesto compromesso fra antichi e moderni”. In: *Il Secentismo*. Palermo, 1958, 34.

¹⁰ M. FUBINI: *Arcadia e illuminismo*. In: *Dal Muratori al Baretti*, 311–312.

¹¹ B. CROCE: *Storia dell'età barocca in Italia*. Bari, 1929, 221.

XVII. század végi nyílt irodalmi polémiaja az olasz irodalom európai helyzetéről talán az egyik legfőbb motiválója volt a kibontakozó árkádikus mozgalomnak. A vitában Maffei-től Muratori-ig részt vett a kor irodalmi életének minden jelentősebb képviselője, s így a vita olasz anyaga hű tükörképét adja az Árkádiában egyesülő legkülönbözőbb poétikai álláspontoknak.¹² Az olasz álláspontok helyes megértése érdekében gondolnunk kell arra, hogy a több évszázados idegen megszállás és az évezredek megosztottság eredményeképp a XVII. század végére minden gondolkodó számára kézzelfoghatóvá vált Itália végső dekadenciája mind társadalmi, politikai, mind gazdasági téren. Ez a hanyatlás annál szembe-tűnőbb volt, mert a későbarokk korában az ellenreformáció és az egyre jobban megköve-sedő akadémiák hatására az olasz irodalom és az olasz kultúra is egyre kevésbé volt képes lépést tartani az európai szellem nagy megújulásával.¹³ És épp ennek a keserű rádöbbenésnek köszönhető, hogy ezt követően Itália-szerte egy új szellemi-társadalmi mozgalom bontakozik ki, melynek célja épp a felvilágosulás útján járó európai nemzetek kultúrájához való felzárkózás, melynek legfőbb eszköze a legújabb európai filozófiai, politikai és poétikai iskolák eredményeinek olaszra ültetése. Ezekből a törekvésekből születik meg az Árkádia költőtársulás, majd az új század közepén az olasz felvilágosodók reformmozgalma is, mely már a nagy nemzeti újjászületés, a Risorgimento előkészítőjéül szolgált. Ám az olasz kultúra XVIII. századi megújulása – a történeti, politikai, gazdasági megosztottság következtében – távolról sem volt egységes folyamat. A kis államokra szabadt olasz félszigeten egyszerre fejtik ki hatásukat az európai felvilágosodás külön-böző irányzatainak eszméi, a descartes-i racionalizmus, az angol empirizmus, a francia enciklopedizmus és szenzualizmus, valamint az évszázados olasz akadémikus kultúrha-gyomány elemei. Itáliában a racionalizmus nem vezetett az olasz kultúrhatyomány gyökeres megtagadásához, mert az évezredek megosztottság alatt ez a hagyomány jelen-tette az utolsó nemzeti összetartó erőt. Ellenkezőleg: a racionalizmus és a külföldről érkező kritikus megnyilvánulások hatására ezt a kulturális örökséget igyekeztek hozzá-igazítani az új kor társadalmi és filozófiai követelményeihez. Az új európai szellem olasz képviselői úgy igyekeztek meghonosítani Itáliában a fény századának nagy vívmányait, az új tudományos módszereket, erkölcsi és művészi ideálokat, hogy azok ne ütközzenek, hanem ellenkezőleg, új érvekkel és értékekkel vétezzék fel az olasz kultúrát, irodalmat és nyelvet, egyaránt megtisztítva azt az elmúlt század marinista barokk túlzásaitól, valamint az akadémikus pedáns kultúra merevségeitől, melyek az európai nemzetek szemében az olasz hanyatlás legszembeötlőbb bizonyítékául szolgáltak. Így érthető, hogy épp az újtók közt találjuk az olasz kultúrát külföldről ért támadások legszenvedélyesebb elutasítóit. A francia racionalizmus és az olasz irodalmárok XVII. század végi, XVIII. századi vitájában példászerűen mutatkozik meg az olasz Árkádia fő jellemzője, a jó ízlésnek a francia kritikától merőben eltérő értelmezése, a költői fantáziaszabadság átlelkesült védelme a francia klasszicizmus túlzottan intellektualisztikus, észérveket előtérbe állító álláspont-jával szemben.

Az olasz költői hagyomány értékeinek védelme vezette az Orsi–Bouhours-vita olasz képviselőit ahhoz a meglehetősen furcsa megnyilvánuláshoz, hogy még Marinót, a költőt is

¹² Az Orsi–Bouhours-vita szinte teljes anyagát a *Considerazioni . . . del Marchese Orsi* (Modena, 1735) kötet tartalmazza. A vita értékelését G. Toffanin adja *L'Arcadia* (1948) c. monográfiájában.

¹³ F. DIAZ: *La situazione politica europea e italiana nella prima metà del secolo*. In: *Il Settecento*. Garzanti, Milano, 1968.

pozitívan értékeljék, akinek költői gyakorlata és kisugárzása ellen tulajdonképpen az Árkádia mozgalom megszületett, akit az olasz reneszánsz jó ízlés legfőbb megrontójának tartottak. Crescimbeni például elismeri, hogy „Marinónak sok minden köszönhető a költői szabadság terén”, bár ehhez a megállapításhoz azonnal hozzáfűzi: „igaz, szellemének forrongása nem tűrt meg semmiféle határt, elvetett minden szabályt, csak saját csapongó képzeletét követte”.¹⁴ Hasonlóan kettős értelmű, de részben pozitív ítélet olvasható Marinóról az olasz klasszicizmus két legnagyobb kritikusának, Gian Vincenzo Gravinának és Ludovico Antonio Muratorinak költészettanában is, bár ez utóbbi Marinót teszi felelőssé az olasz költészet XVII. századi „hajótöréséért” („grave naufragio dell’italica poesia”). Így az elismeréseket nem lehet Marino valamiféle újraértékeléseként értelmezni. Helyesen látja Giovanni Getto, hogy az elismerés elsősorban a marinói költészetben már megtalálható új muzikalitásnak tudható be, mely végeredményben magának az Árkádiának lesz fő költői törekvése.¹⁵

Muratori szerint a racionalizmus alapján az olasz költészetet támadó francia kritikusok, és elsősorban Bouhours a *Les Entretiens d’Ariste et d’Eugène* (1671) lapjain, akkor tévednek, amikor a XVII. századi olasz barokk költészet túlbujánzó hajtásait az olasz irodalmi nyelv állandó vonásaként tüntetik fel: „kritikusunk nem veszi észre, hogy összekeveri a nyelvet és az író, az eszközt és azt, aki felhasználja annak lehetőségeit”.¹⁶ Muratori *A tökéletes olasz költészetről* írt traktátusában (*Della perfetta poesia italiana*, 1708) védelmébe veszi a költészet alapjának tartott „verosimile poetico”-t, azaz a költői fantázia és a metaforák létjogosultságát hirdeti Bouhours-ral szemben, aki szerint ezek a díszítőelemek a valóság elkendőzésére szolgálnak. Az olasz kritikus is elítéli a barokk költészet túlságosan merész metaforakultuszát, de nem feledkezik meg arról, hogy retorikai formulák nélkül sosem létezett költői műalkotás, metafora nélkül nincs igazi költői nyelv, és ennek elvetése a költészetet a legfőbb díszétől és lényegétől fosztaná meg. Közelebbről megvizsgálva Muratori költészettel kapcsolatos reflexióit, kitűnik, hogy az olasz kritikustól nem is olyan idegen a Seicento költészet. Az ízlés kritikája csak a túlzásokat és a mértéktelenségeket illeti bírálattal, és meggyőződése szerint Itália a XVII. század közepétől kezdve „kinyitotta szemét és felébredt a súlyos álomból, és egyre inkább kezdte becsülni a természetes gondolatok szépségét és feldolgozni a való életet”, és ez a folyamat vezetett el az árkádikusok nemes gyülekezetének mozgalmához.¹⁷

Gian Vincenzo Gravina költészettana (*Ragion poetica*, 1708) is visszatér a költészet eredeti reneszánsz értelmezéséhez, azzal az egyetlen, de jelentős különbséggel, hogy az imitáció immár nemcsak a nagy költői példák követését jelenti, hanem mindenekelőtt „a saját benső, természetes imitációt”, mely által képes a művész átültetni a valóság elemeit a költői fikcióba, azaz képes az igazi költészet létrehozására. Gravina poétikájában a fantázia épp azért tartja meg központi fontosságát, mert funkciója immár nem a díszítés, hanem a

¹⁴ *Della storia della volgar poesia*. Venezia, 1730, II, 470.

¹⁵ G. GETTO: „Non si trattava tanto di una vera rivalutazione del Marino, quanto piuttosto di una semplice sottolineatura del lato positivo della felicità che già il Crescimbeni e il Gravina riconoscevano all’autore dell’Adone e di una messa in evidenza di una aspetto nuovo, la virtù musicale, su cui anche il Muratori fermerà la sua attenzione...” *La polemica sul barocco*. In: *Le correnti*. Marzorati, Milano, 1956, I., 419.

¹⁶ *Della perfetta poesia italiana*, ed. Curti, Venezia, 1795, III, 135.

¹⁷ *I. m.* 141–143.

morális építés, hisz „tudattartalmaink, melyek érzeteinkből származnak, a fantázia segítségével rendeződnek intellektusunkban”.¹⁸ Ezért mondja De Sanctis, hogy a *Ragion poetica*-ban a költészet morális tudást, erkölcsi tudatot jelent, és valóban ilyen értelemben a XVIII. század második felére oly jellemző „dolgoz és nem szavak költészeté”-nek programja Gravinához nyúl vissza.

Ám az olasz klasszicizmus Gravina által kidolgozott poétikai programja és Guidi ennek szellemében fogant költészete nem tudta semlegesíteni az árkádikus költőkben tovább élő hedonista tendenciákat, melyek a XVIII. századelő olasz szalonköltészetének fő jellemzői maradnak. Az olasz árkádikus költők gyakorlati programját nem Gravina, hanem Giovan Maria Crescimbeni *Bellezza della volgar poesia*-ja foglalta össze, és ennek szellemében maguk az árkádikusok távolról sem a dolgok, hanem elsősorban a „szavak költészetét” igyekeztek megvalósítani, s az új irányzat C. I. Frugoni és a római szonett-költők műveiben hamarosan pusztá szalonköltészet, a hedonista gyönyörök tárháza, „parolaio in musica” lett.

Crescimbeni költői szépségekről írt traktátusa összefoglalja, hogy miben is állt a horatiusi ars poeticára építkező árkádikus törekvés: a hasznos és a gyönyörködtető egységének jegyében feléleszteni a barokk által elhanyagolt összes költői műfajt és versformát, messzemenően kihasználva az összes rendelkezésre álló költői modellt (melyen belül azonban az anakreóni lírának, a petrarcai szonettnek és a chiabreri canzonének juttatott elsőbbséget). Az Árkádia költészete egyre inkább az egyszerű szépségre, a költői zeneiségre, a szem és fül gyönyörködtetésére törekedett, ahogy Walter Binni megállapítja: „tovább élte saját frivol költészetét a középszintű dalok lírájában, érzéseit a legáltalánosabb költői formákba öltöztette, csak az érthetőségre és az érzelmek felkeltésére törekedett, azaz olyan irányban fejlődött, mely meglehetősen távol esett Gravina gyakorlati, szigorúan tanító, ünnepélyes hangulatú költészetet megálmódó elképzeléseitől.”¹⁹ Az olasz költészet igazi megújulásáról majd csak akkor beszélhetünk, amikor nem egyszerűen nyelvi és stilisztikai változásokat kísérhetünk nyomon az olasz költők műveiben, hanem amikor a legmélyebb tudati és társadalmi átalakulás jegyében egy új és eredeti lírai érzésvilág formálódik ki, az olasz felvilágosodást követően Giuseppe Parini, majd Vittorio Alfieri és Ugo Foscolo költészetében.²⁰

Az olasz irodalomtörténészek vélekedése megegyezik abban, hogy az Árkádia minden újtó szándéka és költői kísérletezései ellenére nem volt képes megvalósítani az új olasz költészetet, megmaradt egy sokkal mérsékeltebb célkitűzésnél, az olasz költői nyelv reformjánál, stilisztikai változtatásoknál. A barokk túlzásokkal szemben visszatért a reneszánsz olasz költészet természetesebbnek érzett költői nyelvéhez, verstani szabályaihoz, kedvelt műfajaihoz és formáihoz. Így a költői reform igazi jellegzetességeit a nyelv tükrözi, s azok elméleti összegezése a XVII. század végének és XVIII. század elejének heves nyelvi vitája. Ahogy Mario Puppo írja: „A nyelvi vitákban találkoznak azok

¹⁸ *Ragionamento sopra l'Endimione del Guidi*. In: *Opere scelte*, Bari, 1938, 339.

¹⁹ W. BINNI: *L'Arcadia e Metastasio*, 118. Ugyanerről a jelenségről írja Ezio Raimondi: „Il fervore dell'immaginazione si perde nell'atmosfera di una provincia, senza poter trovare nel dialogo quotidiano di una società operosa, economicamente attiva, la misura del concerto, lo stimolo delle cose.” *Introduzione al volume Trattatisti e narratori del Seicento*. Milano–Napoli, 1960, XXI.

²⁰ W. BINNI: „La nuova poesia nascerà quando dell'arcano dell'anima sorgeranno i poeti di quel nuovo modo di essere.” *Arcadia e Metastasio*, 230.

az összetett és sokoldalú kérdések, melyeknek igazi indítéka legtrikábban pusztán nyelvi vagy irodalmi vonatkozású. Filozófiai álláspontok, esztétikai ítéletek, kulturális és társadalmi álláspontok, ízlések és kritikai elvek, stílusideálok ütköznek meg a *Questione della lingua* bonyolult problémájában.”²¹ A XVII–XVIII. századi nyelvi és stílusviták tanulmányozása tehát sok tanulsággal járhat a régi és az új ízlés Árkádiában megvalósuló kompromisszumának megértéséhez.

A XVII. századi olasz irodalmi nyelvben a barokk költők túlzásai meglepő módon kevés nyomot hagytak. Sokkal jelentősebb volt ezeknél az olasz nyelv további alakulása szempontjából Galileo Galilei tudatosan vállalt olasznyelvűsége, a természettudományok és a tudományos nyelv vulgáris terjesztése, Galilei és követőinek természetes, realista prózastílusa.²² Galilei és iskolájának nyelvideálja és gyakorlati példája komoly hatással volt az olasz prózanyelv későbbi alakulására (gondoljunk Pietro Verri és a Caffé körének Galilei-kultuszára), nagymértékben befolyásolta a századvégi toszkán filológiai iskola kifejlődését (Redi, Magalotti), Muratori és rajta keresztül az olasz felvilágosodók nyelvről vallott felfogását, mely végeredményben Manzoni „galileis realizmusához” vezetett.²³

A XVII. századi nyelvi viták igazi botrányát azonban a Crusca Akadémia *Nagyszótárának* kiadásai (1612, 1623, 1691, 1729–1738) jelentették, melyek az olasz költői nyelv normájául egyszer s mindenkorra a Trecento nagy költőinek nyelvhasználatát tették meg, mely főleg a szóhasználat terét szigorúan meghatározta.²⁴ A Crusca körüli nyelvi vitákban, melyek gyakorlatilag a *Querelles des anciens et des modernes* olasz változatát jelentették, a szorosabban vett nyelvészek mellett természetesen komoly szerepet vállaltak a kor költészetének olyan jellegzetes alakjai, mint Beni és Tassoni is. Véleményünk szerint semmiképp sem elhanyagolható tény, hogy a barokk ízlés előbb említett képviselői saját költészetük védelmében határozottan állást foglaltak a pedáns-akadémikus irodalmi nyelvi normáktól való eltérés jogosultsága mellett, hisz ez azt jelenti, hogy az Árkádia-kritikusokra oly jellegzetes Crusca-ellenes magatartás gyökerei a barokk álláspontokban gyökereznek. Már Paolo Beni *Anticruscája* (1613) a legélesebb támadásokat a Settecento által legjobban hibáztatott boccacciói mondatszerkezetek ellen intézi, olyannyira, hogy művét Bruno Migliorini egyenesen „Anti-Boccacciónak” nevezi.²⁵ A barokk képviselőinek nem egy nyelvi állásfoglalása kap új visszhangot a Settecento nyelvi vitáiban. Beni és F. F. Frugoni Boccaccio-ellenességét, Tassoni kérdésfeltevéseit („háromszáz évvel korábban írtak-e jobban vulgáris nyelven, vagy pedig a jelenkorban”)²⁶ Pallavicino és Tesauro nézeteit („az antik volt a durva és műveletlen, míg a modern a kifinomult és ízléses”) és Crusca-ellenes vádait újítyák fel és mélyítik el a nyelvhasználat társadalmi funkciójának szempontjaival a XVIII. századi nyelvi viták fő képviselői Muratoritól Bettinelliig és

²¹ M. PUPPO: Introduzione al volume *Discussioni linguistiche del Settecento*. Torino, 1966, 91.

²² B. MIGLIORINI: *Galileo e la lingua italiana*. In: *Lingua e cultura*. Roma, 1948.

²³ EZIO RAIMONDI: *Il romanzo senza idillio* (Milano, 1974) c. monográfiájában arra a következtetésre jut, hogy Manzoni nagy regényének realista nyelvi stílusa a Galilei által kidolgozott valóságsemlélet irodalmi és nyelvi megvalósításából született. Ezért nevezi könyvében Manzoni stílusát „galileis realizmusnak”, mert Manzoni a konkrét nyelvi alkalmazás terén képes megvalósítani a valóság vizuális befogadásának érzetét.

²⁴ B. MIGLIORINI: *Storia della lingua italiana*. Firenze, 1960, 448.

²⁵ B. MIGLIORINI: *i*, m. 457.

²⁶ *Pensieri*, I–IX/15., in: *Opere*, vol. II., Bari, 1930.

Cesarottiig.²⁷ A később kibontakozó nyelvi vita nem egy eleme határozottan megfogalmazódik már a Seicento folyamán: Beninél az inverz szerkezetekkel szemben az oldott, expresszív költői nyelv védelme, Buonmattei és Fioretti-Nisielli esetében a nyelvi naturalizmus és a természetes költői nyelv igénye, Magalotti archaizáló álláspontjában a szókincs bővítése jogosultságának óvatos elismerése, Redinél a galilei nyelvi realizmus elméleti megfogalmazása; a nápolyi archaizáló Leonardo Di Capuánál a petrarca modellek imitációjának igénye; Menzini tudatos nyelvi kompromisszuma, mely elfogadja a nyelvi normáktól eltérő megoldásokat is, ha azokat a legnagyobb költők gyakorlata és a jó ízlés is szentesíti. Daniele Bartoli nyelvről vallott felfogása pedig joggal tekinthető a XVIII. századi olasz nyelvelmélet előfutárának, hisz világos logikával bizonyítja, hogy a modern nyelvhasználat új megoldásait is be kell építeni a Trecento folyamán kialakult toszkán nyelvi hagyományba. A „jó ízlés”-ből és a „helyes ítélet”-ből táplálkozó új nyelvi stílusra egyébként maga Bartoli nyújtott példát saját prózai írásaiban, melyek kapcsán Leopardi a szerzőt „az olasz próza Dantéjának” nevezi.²⁸

Bartoli után az olasz költői nyelvhasználat legrendszeresebb elméleti kidolgozása a XVII–XVIII. század fordulóján Ludovico Antonio Muratori nevéhez fűződik, aki a *Della perfetta poesia italiana* (1708) III. fejezetében az olasz költői nyelv reformját tudatosan a régi és az új kompromisszumára építi, és így álláspontjában nem kevés barokkos íz található.²⁹ Muratori elismeri a Crusca Akadémia nagy érdemeit a helyes és általánosan elfogadásra ajánlott nyelvi norma kidolgozásában, de nem veszi át azt a tételt, hogy a Trecento nyelve tökéletesebb lenne az azt követő költőkénél. Követve a Proginassmi Poetici tételeit átveszi Fioretti-Nisielli Dante nyelvtisztaságát vitató nézeteit,³⁰ melynek hatása érződik még Saverio Bettinelli *Vergiliusi leveleiben* is, amelyekre pedig válaszul Gasparo Gozzi fogja megírni híres *Dante védelmét*. Muratori szerint a Cinquecento és a Seicento a nyelvi tökély szempontjából felülmúlja a trecentisták művészetét, mely elképzelés megfelel alapvető meggyőződésének, hogy a nyelv fejlődése követi a társadalom fejlődésének folyamatát.³¹ A nyelv és a társadalom történeti párhuzamba állítása vezeti el Muratorit oda, hogy a XVII. századi olasz barokk költészet ízlésficamáért a kor társadalmának általános állapotát hibáztassa, és épp az általános erkölcsök megjavításában, egy igazságos társadalmi rend kialakításában lássa meg az olasz szellemi és nyelvi megújulás egyetlen lehetőségét. Azaz nem utasítja el az egész barokk művészetet, csak azokat a túlzásokat, melyek az erkölcsi romlás következtében felborult ízlés miatt terjedhettek el az olasz költői nyelvben.

Az igazi költészet, a helyes költői nyelv alapja Muratori szerint a „jó ízlés”, melyet Bouhours nem tudott miként meghatározni („je ne sais quoi”).³² Az olasz kritikusokat a

²⁷ SÁRKÖZY P.: *Giuseppe Baretti és Melchiorre Cesarotti szerepe az olasz preromantikában*. Filológiai Közlöny, XXI (1975), 2, 186–198.

²⁸ Zibaldone, ed. Flora, I, 1443. Santangelo szerint: „L’opera del Bartoli fu il più alto e consapevole punto d’incontro del secentismo con la nuova sensibilità della seconda metà del secolo . . . e costituì le fondamentali premesse da cui mosse la polemica antiseicentistica dell’ Arcadia.” *Il Seicentismo*, 30.

²⁹ F. FORTI: *L. A. Muratori fra antichi e moderni*. Bologna, 1953, 193.

³⁰ *Della perfetta poesia*, libro III, cap. 4.

³¹ M. PUPPO: *Lingua e cultura nella „perfetta poesia” del Muratori*. In: *Discussioni linguistiche del Settecento*. Torino, 1966.

³² *Della perfetta poesia*, libro II, 5.

francia racionalizmus egyre fokozódó térhódítása és az olasz költészetet ért kritikák rákényszerítik ennek az általánosan használt terminusnak pontosabb megfogalmazására. Camillo Etti az Árkádiában általánosan elfogadott traktátusában (*Il buon gusto nei componimenti rettorici*, 1735) megkülönbözteti a szép megítélését az ízléstelen felmutatásától; szerinte a jó ízlés a helyes ítékezés egyik fajtája. Crescimbeni poétikájában (*Delle bellezze della volgar poesia*, 1700–1712) megkülönbözteti a külsődleges és a belső szépet mint a szellemi fogalmat és retorikus formulát. Hasonlóan erős nyomatékot kap az ízlés értelmi megközelítése Montaninál, míg Tommaso Ceva a *Memorie a Francesco Lemene* (1706) c. traktátusában a platóni lelkesültségre vezeti vissza a költői ihlet forrását. Azaz a jó ízlés tételétől az olasz Árkádia elméletírói a költői szabadság tételének védelmében egyre közelednek Giambattista Vico zseniális művének fantáziaelméletéhez, mely teljes mértékben szemben áll a *Giornale dei letterati italiani* hasábjain megszólaltatott racionalista poétikai álláspontokkal.³³

A XVIII. századi olasz nyelvi viták a XVII. században már megkezdett úton haladnak, azzal a lényeges különbséggel, hogy a társadalmi és a kulturális viszonyok alakulása következtében sokkal elmélyültebb és egyre kevésbé csupán elméleti vagy stilisztikai álláspontokat tükröznek. A racionalizmus itáliai elterjedésének következtében az olasz nyelvfilozófusok is az olasz irodalmi nyelv modernizálására kényszerülnek, hogy az alkalmas legyen az új eszmék kifejezésére. Természetesen az Árkádiából elinduló olasz nyelvészek sosem jutnak el a racionalizmus által megkövetelt végső következtetések levonásához, nem képesek gyökeresen szakítani a korábbi nemzeti nyelvi hagyomány minden elemével, és nem jutnak el a művészi kifejezés és a nyelv azonosításának tételéhez. Racionalizmusuk leginkább antiakadémizmust jelentett, az olasz nyelv és kultúra európai-zálásának vágyát. Ennélfogva a Muratorit követő kritikusok egyre inkább szakítanak a retorikus értelmezésekkel, és főleg a gyakorlati nyelvi alkalmazás kérdéseit vizsgálják, a nyelv és az irodalom társadalmi hasznosságának kérdését vetik fel. Hogy a nyelvi viták egyre kevésbé a *Questione della lingua*, hanem az átalakulásban levő olasz társadalom tanújelei, ezt bizonyítja a nyelvi vitákban részt vevő különböző származású és különböző foglalkozású olasz értelmiségiek meglepően nagy száma.³⁴ Ezzel kapcsolatban mondta Gramsci: „Ahányszor csak felfolban a nyelvi kérdés, azt mutatja, hogy egy sor kérdés van megszületőben: az uralkodó osztály átalakulása, új és belsőbb kapcsolatok kialakításának szükségessége a vezető csoportok és a nép–nemzet között, azaz a kulturális hegemonia átszervezésének kérdése.”³⁵ De amikor a nyelvi viták ezt a jelleget öltik, ez már valóban azt jelenti, hogy új korszak határára értünk, új típusú kultúra és ennek megfelelő új irodalom van kialakulóban, az olasz felvilágosodás irodalma és kultúrája: Algarotti és Baretti, a Caffé körének tevékenysége, Goldoni színházi reformja, Giuseppe Parini költészete, mely a felvilágosodott klasszicizmus legmagasabb példája és immár nem az „Árkádia gyümölcse”.

³³ W. BINNI: *Poetica e poesia nel Settecento italiano*. In: *L'Arcadia e Metastasio*.

³⁴ HERCZEG GY.: *Az illuminizmus stílusvitáinak társadalmi háttere*. Filológiai Közöny VII (1961), 1–2.; P. SÁRKÖZY: *Le settecento et le romantisme italien*. In: *Studies in Eighteenth Century Literature*. Budapest, 1974.; M. FOGARASI: *Storia di parole, storia della cultura* (Neologismi delle discussioni linguistiche e storia culturale del Settecento). Napoli, 1976.

³⁵ A. GRAMSCI: *Letteratura e Vita Nazionale*. Torino, 1950, 201.

Előszó egy De Filippo-tanulmányhoz

ÓVÁRI KATALIN

„Engem nem érdekel a turista-ízű Nápoly, a dalok, a folklór, a Piedigrotta városa. Az a város, amelyet szeretek és amelyet megpróbáltam leírni, az sokkal emberibb és összetettebb, ünnepeiben és fájdaimaiban egyetemesebb. Benne magára ismerhet az egész vidám és szerencsétlen világ. A vándorzenész, aki a Zi'Teresa étteremben dalokkal szórakoztatja az idegen turistákat, csupán egyike azoknak a hagyományos színfoltoknak, amelyekből — úgy hiszik — Nápoly tevődik össze. Én azonban csak akkor figyelek rá, amikor hangszerét visszatesszi fekete vászontokjába, és akkor követem őt, amikor a szűk utcákon, sikátorokon át hazafelé igyekszik, ahol már várják őt a mindennapos nehéz gondok, a szegénység. Én ott érem őt utol, ahol a zenészből emberré válik, boldoggá vagy boldogtalanná, nem tudom. De valóságos emberré, hús-vér nápolyivá, érzelmekben nemzeti megkötöttségek nélkül. És ekkor teszem őt komédiáim szereplőjévé.”¹

Eduardo De Filippo fogalmazta meg művészi hitvallását ebben a néhány sorban, és azt hiszem, ennél egyszerűbben, szerényebben és hívebben nem is tükrözhetne volna küzdelmes életének, munkásságának célját és értelmét. E cseppnyi írásban is kristályosan ragyog művészetének, legnagyobb műveinek lényege, az a mélységes humánus, amely állandóan jelen van az emberekhez való viszonyában, a kisemberek problémáinak feltárásában, az irántuk megnyilvánuló segítőkészségben, jóindulatban, a pozitív megoldás fáradhatatlan keresésében, az emberi jellemek élethű, szeretetteljes ábrázolásában. A humánus, amely érződik minden egyes művében, legyen az dráma, vers, esetleg próza, színészi játék vagy rendezői feladat. A humánus, amely egyedül képes értékes, valóságos művészi alkotás létrehozására. s az a hatékony erő, egy jobb világért folyó harcban, amely nélkül megsemmisülne a világ.

Eduardo De Filippo humanitása nem külső máz, nem filantróp eszmék tudatos vállalása, hanem lényéből fakadó, ösztönös érzés. Nem az idegen szemlélődő szemszögéből láttatja a valót, hanem a mások sorsát magába fogadó, átélő és végigszenvető, együttérző és együtt fájó lélek diktálja műveit. Az ész tolmácsolja a szív szavait.

Nápoly

Gino Doria Nápoly történetéről szóló érdekes könyvének bevezetőjében arról ír, hogy munkájában szigorúan ragaszkodni fog a tények maximális objektivitásához, és így kerülni fogja mindazon mende-mondák, hiedelmek, talán hihető, de nem kellően bizo-

¹ SILVIO BERTOLDI: *Eduardo, un comico senza sorrisi*. Oggi illustrato, 1966 november. A De Filippo idézetek saját fordításaim. Az idézeteket a bibliográfiában megadott kiadásokból vettem.

nyítható feltételezések taglalását, amelyek azért a köztudatban elfogadott szentenciák. Ő sem állja meg azonban, hogy néhány szóval ne mondja el azt, amiről nem akar beszélni, és megcsillogtatja előttünk a nápolyi jellem sajátos összetevőinek színes kavalkádját; „A nápolyiak szellemes elméje és a művészetekhez való érzéke a görögöktől ered; az oszkoktól a tréfás kedv és az illetlen mozdulatok, a spanyoloktól örökölték a nagyizálásra való hajlamot és a nemtörődöm lelkületet”, és vannak még egyéb okok, „amelyeknek magyarázniuk kellene a nápolyiak zenei beállítottságát és meditatív szellemét.”²

A történész-tudós objektivitásra való törekvése tiszteletre méltó. A művészetek azonban nem csupán megengedhetik maguknak, hogy a szubjektivitás időnként nagyító, esetleg torzító szemüvegén keresztül nézzék a világot, hanem éppen ez a sajátos, egyéni látásmód segíti, hogy igazán művészi alkotások születhessenek, és emeli ezeket magasan, a valóságot szolgáló másoló és ezért gyakran a lényegyet elsikkadni hagyó, a művészi szintet alig-alig érintő művek fölé. A hangulatok, benyomások, érzelmek, a megfoghatatlan világa fonódik így a gondolati tartalommal, a tárgyítól ez különbözteti meg az emberit.

Guido Piovene olvasmányos, érdekes *Utazása* megpróbálja megragadni és ízlelgetni „Nápoly még ma is sugárzó bűbáját; egy rendkívüli, újdonságokban és csodákban oly termékeny világváros báját, az egyedülálló szellemet, amely mint bódító illat kering a népi negyedek és az arisztokrácia palotái között.” „Nápoly ma is különleges város — írja —, és aki meglátogatja, hogy értelmezze, annak hozzá kell szoknia a paradox tótágasokhoz.”³

A paradox tótágasok e mesés városában, Nápolyban született és nőtt fel a mai modern olasz drámaírás legjelentősebb egyénisége, az egész világon jól ismert író, rendező, színész: Eduardo De Filippo. Színdarabjai kivétel nélkül Nápolyban vagy annak közvetlen környékén játszódnak. Műveiben feltárul előttünk ez a különös furcsa világ, amely az idegenek számára nehezen megismerhető, gyakran hihetetlen és elképesztő, mégis mélyen valóságos és emberi. Az olvasó, ha turistaként felfedező útra indulna, nem találna rá könnyen De Filippo Nápolyára. Az általa leírt világ mélyen megbűjlik az őslakosok szívében és oda bejutni csak barátoknak illő és szabad. De Filippo a nápolyi emberekről, szokásaikról, gondjaikról és örömeikről ír. Ismeri minden gyengéjüket, hibájukat, de kritikáját szeretet hatja át. Megmutatja humorukat, de nem meghátni vagy elszomorítani akar, hanem segíteni.

Nápoly szociális struktúrájában jelentősen különbözik a többi olasz, különösen északi várostól. Olaszország egyesítése előtt királyi székhely volt, így a nápolyi emberek nagy része a nemesi udvarok, a gazdag urak szolgálatában állt, a politikai bürokratikus apparátus kishivatalnokai voltak, vagy kereskedelemmel és halászattal foglalkoztak. Nagyiparról egészen napjainkig nem beszélhettünk. A Risorgimento idején sem változott meg a város gazdasági arculata. Az egységes Olaszország gazdasági-ipari fellendülése nem terjedt ki az elmaradott déli vidékekre, sőt a már meglevő kezdeményezéseket is visszafojtották. Az észak és dél között fennálló különbségek még ma is igen szembeszökőek. Bár az utóbbi évtizedekben több nagyobb ipari vállalkozás létesült Nápolyban (pl. SME, Montecatini, Olivetti), a Dél ipari foglalkoztatottsága még így is nagyon alacsony szinten áll. Egy 1972-es statisztika szerint Nápolyban 50 ezer munkás és 65 ezer alkalmazott dolgozik.

²GINO DORIA: *Storia di una capitale. Napoli dalle origini al 1860*. Riccardo Ricciardi Editore, Milano—Napoli, 1968, 7—8.

³GUIDO PIOVENE: *Utazás Itáliában*. Gondolat, Budapest, 1971, 304., 317.

Munkásosztályról tehát nem régóta beszélhetünk Nápolyban. A nápolyi „popolo basso” a kispolgárság és lumpenproletariátus sajátos keveredéséből született. A nyomorúságos körülmények egyenlővé tették őket mind szokásaik, erkölcsi normáik, mind hétköznapi gondjaik tekintetében. De Filippo ezeket a kisembereket állítja figyelmünk központjába. Róluk ír, akiknek sem pénzük, sem lehetőségük, sem erejük nincs ahhoz, hogy változtassanak életükön. Egyik napról a másikra élnek, képtelenek arra, hogy harcoljanak, hogy felülkerekedjenek környezetük igazságtalanságain. Róluk ír, akiknek sohasem lehet igazuk, legfeljebb jelentéktelen, kétes értékű apró kis győzelmekben lehet részük, elhithetve önmagukkal, hogy nem a környező világ játszotta ki őket, hanem ők csapták be a világot. Életük hol vidám, hol szomorú mozzanatai szolgálatják De Filippo komédiáinak témáját.

A nápolyiak mindig hajlottak a hihetetlen, az irreális felé. Az illúziók, a fantazmák világában élnek. Könnyedén rugaszkodnak el a valóságtól, különösen akkor, ha ezt érdekük is így kívánja. A túlvilági erőktől, a jóindulatú kísértetektől várnak segítséget, ha egyedül nem tudnak segíteni magukon. Jó barátságban vannak a szellemekkel, csak a holtaktól félnek, az ő hatalmuktól tartanak. „A nápolyiak, akik inkább babonások, mint vallásosak, fogékonyak a hazafias, vagy nemzeti, vagy provinciális mitológia iránt, de nem tisztelik a polgári törvényeket.”⁴ Ezt az érdekes, bár tőlünk idegen, egymással és önmaguk előtt is komédiázó, babonás, kísértetekkel komázó életvitelt ábrázolja De Filippo szórakoztató és elgondolkoztató, tipikus és ugyanakkor irreális helyzetekkel, történetekkel. Az illúzió és valóság, a tények és vágyak sajátos keveredésében az élők olykor már túlvilági lelkeknek, a holtak élő embereknek tűnnek, a való a sosemvolt kódéba vész, s a fantázia a konkrétum köntösébe öltözteti a hihetlent. Végül már magunk sem tudjuk, hogy a szereplők vajon valóban megélik, vagy csak álmodják az életet, hogy igaz meggyőződéssel cselekszenek, vagy csak bennünket akarnak félrevezetni. Ránk vár a feladat, hogy megoldjuk a rejtélyt, de nehéz szabadulni Eduardo játékos elméjének mágikus hatása alól.

A dialektális színház

De Filippo, bár kivítva a közönség tetszését és osztatlan rokonszenvét, az olasz kritikusok körében nem talált egyhangú elismerésre. Ennek oka többek között abban rejlik, hogy De Filippo dialektusban vagy a dialektus részleges felhasználásával írja darabjait, s így a defilippói életmű a dialektális színház létjogosultságát és irodalmi értékét megkérdőjelező kritikusok heves vitáinak gyakori csemegéje, elszánt támadásaiknak első számú célpontja. A vélemények megoszlanak. Vannak, akik a dialektalitást külön érdekneként emelik ki, mások viszont megbocsátható hibájául róják fel, olyan korlátot látván benne, amelyet az író ha akarná sem lenne képes átlépni.

„Bizonyos témákról lehetetlen dialektusban írni, még ha felhívított, olaszos lenne is az; Olaszországban a dialektus nem rendelkezik kielégítő lexikával, a nápolyiból, . . . stb. ténylegesen hiányoznak azok a kifejezések, amelyek szükségesek a modern pszichológia, a modern szociológia, a modern politikai gondolat témaköreinek tárgyalásához, s amelyek

⁴ LUCIANO CODIGNOLA: *Prefazione al Sindaco del Rione Sanità*. Einaudi editore, 1961, Torino.

nélkül meghatározott tartalmak közvetíthetetlenek maradnak. Az eduardói színháznak is ez a — bár objektív, de — leküzdhetetlen korlátja...^{4/a} „... a dialektus már nem csupán formai sajátosság, hanem a komédia emberi lelke...⁵ „A dialektális színház sikere abban a tényben rejlik, hogy képtelen költői vagy moralizáló lenni, és abban, hogy teljes mértékben a közönségétől függ.”⁶

De Filippo maga így nyilatkozik erről a kérdésről; „Egész életemben arra törekedtem, hogy felszabadítsam a dialektális színházat, és egy olasz, nemzeti színházhoz közelítem.” „Az első komédiámat még tiszta dialektusban írtam, míg az utóbbi években a dialektusból már csak a mondatszerkezetet őriztem meg, és elszórva egy-egy szót, ahol a szöveg megkívánja. Ennyit a színházról mint írott szövegről. Ami pedig a teljességét, tehát a színészi játékot, a rendezést, a tanítás metódusát, a közönséggel való összhangot illeti, természetes, hogy a dialektális hagyományok igen nagy hatással voltak a színházamra. A színi tradíciók csodálatos folytonossággal rendelkeznek és a művészi gazdaság örökösei.”⁷

Mielőtt állást foglalnék ebben a vitában, szeretnék utalni néhány történelmi tényezőre, Olaszország sajátos, szinte egyedülálló múltjára. A Római Birodalom bukása után az Itáliai-félsziget különböző népek (gótok, longobárdok, szaracénok, arabok stb.) prédája lett. Anarchia, zűrzavar, állandó harcok jellemezték a feudális társadalmi rend kialakulásának korszakát. Azonban míg Európában alig beszélhetünk még városokról, addig Itáliában már ötven-százezer lakost számláló fejlett városállamokat találhatunk. Ezek a városállamok a lehető legnagyobb függetlenségre törekedtek, és gyakran sikerült is kivívniuk kereskedelmük és iparuk révén. Egy-egy város az öt körülvevő vidékkel önálló, nemzeti jellegű egészet alkotott. Számos hercegség, királyság, fejedelemség keletkezett. Folytonos harcok dúltak nemcsak az idegen betolakodók ellen, hanem az egyes városállamok között is. 1861-ben egyesítették Olaszországot, csupán ekkor szűntek meg a belviszályok. Ez magyarázza, miként lehetséges az, hogy az egyes városoknak önálló hagyományai, sajátos jellegük, saját nyelvük, dialektusuk van, ez magyarázza az olasz városok között még ma is fennálló különbségeket és rivalizálásokat. Még ma is érezhetjük a firenzeiek vagy velenceiek dölyfös büszkeségét, tanúi lehetünk a nápolyiak és milánóiak szellemes disputáinak, hallhatjuk a rómaiak félig tréfás, félig komoly dicsekvéseit, lépten-nyomon észlelhetjük a „melyikünk ér többet?” versengést mindannyiuk között. Érthető, ha az író, a művész nem akar szakítani szülővárosa hagyományaival, szokásaival, nyelvével, hanem műveinek szerves részévé teszi ezeket, nemcsak saját művészetét, hanem az egész nemzeti irodalmat gazdagítva vele.

A kritikusok a vita hevében gyakran elragadtatják magukat, és elfeledkeznek arról, hogy bár érdekes feladat a dialektális színház nemzeti irodalomban elfoglalt helyének pontos meghatározása, elsősorban mégis az egyes művek önnön értékét kellene vizsgálniuk. A dialektus használata önmagában lehet mind káros, mind hasznos. Egy szűkebb körben való mozgás lehet pozitív is. A lényeg az, hogy a mű dialektális volta öncélú-e, vagy valamilyen művészi célt szolgál.

De Filippo nápolyi nyelve csak annyiban nápolyi, amennyiben ezt az alakok hitelessége megkívánja. A nyelvvel jellemez, hangulatot teremt, egy adott környezetbe helyezi

^{4/a} J. m.

⁵ a. g.; Filumena Marturano. Napoli, 1946. november 8.

⁶ ENNIO FLAIANO: *Le minuzie (Natale in casa Cupiello)*. Oggi 1941. május 17.

⁷ EDUARDO DE FILIPPO: *Risposte alle domande*. 1968.

a cselekményt. A dialektus használata azonban sohasem olyan szélsőséges, hogy az érthetőséget gátolná. Nyelvezete a tartalom általánosabbá válásával maga is közelít az olasz irodalmi nyelvhez. De ha De Filippo egyre általánosabb morális, etikai kérdéseket tárgyal, és így egyre kevésbé használja is a dialektust, a szereplők mindig nápolyiak maradnak. A nápolyi jellem, életmód, a nápolyi filozófia színesíti a darabot, kellemesebb a hangulat, a szereplők létszerűbbek, a situációk reálisabbak. A mű, ha magába szívja egy város sajátos levegőjét, ha képes visszaadni a lakóit körüllegő sajátos atmoszférát, igazabbá, élőbbé válik. A hazai közönség még inkább a magáénak érzi a darabot, az idegen pedig a művészi élményen felül egy ismeretlen világba nyer betekintést. És ha rokonszenv támad benne a szereplők iránt, ha ezentúl csak kicsit is jobban megérti őket, akkor a dialektális színház már nem alkotott hiába. De Filippo darabjai nyelvi kifejező eszközeinek változása és fejlődése olyan folyamatot tükröz, amely ténylegesen végbemegy az olasz valóságban.

De Filippo darabjai mindig Nápolyban játszódnak, és Nápoly nem csupán díszlet. Belőle nő ki a cselekmény, erős gyökerekkel kapaszkodva egy valóságos világ talajába. Az emberi helytállás, az önmagunkhoz való hűség, egy igazabb létért való küzdelem, a közösség javát szolgáló cselekvő élet tanítása már nem csupán a nápolyiakhoz szól, mondanivalója egyetemes jellegű.

A dialektális irodalomról szóló viták nem csillapulnak le egyhamar, de az tény, hogy De Filippo dialektális színháza fontos előrelépést jelent annak az álláspontnak a bizonyításában, hogy a nyelvi és szokástradíciók őrzése és helyes irodalmi felhasználása, az egyes városok kulturális örökségének életben tartása nemcsak az egyes művek lokális színezetét szolgálja, hanem a dialektális művek — különbözőségükben és partikularitásukban általánosabb és jellegzetesebb egységgé kovácsolódva — a nemzeti irodalom egészét erősítik és gazdagítják.

A nápolyi színjátszás

Kevés olasz város dicsekedhet olyan gazdag és folytonos színjátszói múlttal, mint Nápoly. A szórakozást áhító nemes urak körében és a királyi udvarban tárt kapukkal fogadták a színtársulatokat, sőt, műkedvelő előadásokban maguk is szívesen szerepeltek. Az utcák, vásárterek tréfára, vidámságra szomjazó népe örömmel vett minden színi próbálkozást, hálás és követelőző közönség volt, hiszen vérében volt a tánc, az ének szeretete és természetében a komédiázás.

A nápolyi *commedia dell'arte* közvetlen előde a bohózzati elemekre, pergő tréfákra épülő, mondanivalójában és cselekményében igénytelen nápolyi *farsa* volt. Ez a népi bohózat bekerült a gazdagok előtt eljátszott repertoárba is. Először P. A. Caracciolo (XVI. sz. eleje) írt hasonló jellegű darabokat, hogy népi komikus figurákkal szórakoztassa úri közönségét. Buta, tudatlan, faragatlan parasztok voltak hősei, akik esetlenségükkel, mamlaszságukkal neveltették meg a nézőket. Ezek a karikírozott, majd később szatirikus alakok beleolvadtak a kialakuló *commedia dell'arte* szereplőgárdájába is. Nem véletlen, hogy az állandó típusok közül a velenceieket az öreg kapzsi kereskedő, Pantalone, a bolognaiakat a tudálékos Dottore, a spanyolokat az ijedős Capitano, a nápolyiakat viszont az ügyefogyott parasztból lett szolga, Pulcinella képviselte. A bergamóiak közül is két

Zanni (szolga) került ki, az agyafúrt, ravasz, minden cselszövésben élenjáró Brighella és ellenpólusa, a folyton szerencsétlenkedő Arlecchino. Igaz, hogy Nápolyban is megtalálható az okos szolga, Coviello, de míg Brighella és főleg Arlecchino túlnőtt szülővárosa szűk korlátain, és egész Északon kedvelt, egyre több pozitív tulajdonsággal rendelkező figura lett, addig az egyre jelentéktelenebb Coviello mellett Pulcinella továbbra is megmaradt tipikusan és csakis nápolyi maszknak, a szegény, falujából az ínség miatt a városba menekült, de ott is állandóan éhez, szolgáskorban tengőd, folyton megalázott, kigúnyolt és elnéspángolt szerencsétlen flótásnak. A *commedia dell'arte*-ben a rögtönzés többek között a cenzúra megkerülését is szolgálta. De míg Északon inkább volt lehetőség a hatalom kijátszására, könnyebben és szabadabban mozoghattak a színészek, és nagyobb megbecsülésben volt részük, addig Délen sokkal erősebb volt az elnyomás, szigorúbb az ellenőrzés, véresebb a megtorlás. A nápolyi színészeknek sokkal gyakrabban kellett lemondaniuk a szöveg igényességéről, gyakrabban kellett elhanyagolniuk a népi színjátszás haladó eszméit, mint északi társaiknak. Délen a társadalmi igazságtalanságok bírálata teljes mértékben hiányzott. Az urakat nem lehetett csúfolni, az ostor vége mindig a szolga Pulcinella hátán csattant. Kinevették, mert éhes volt és nyomorúságos, és mert nem tudta magát megvédeni, nagyot vertek rá, hadd görnyedjen még mélyebbre. A szöveg csökkenése magával hozta a *lazzik*, a bohózati elemek, a helyzetkomikum növekvő szerepét, a színpadon gyakoribbá váltak a bohóckodások, verekedések, durvaságok, s mindennek célpontja, első számú szenvedő alanya Pulcinella volt.

A XVIII. század második felére a *commedia dell'arte* lassan megszűnik, átadja helyét az új igényeket kielégítő, írott szövegre épülő színháznak, amely felhasználja a *commedia dell'arte* vívmányait, és esetenként átveszi annak legjellegzetesebb, legnépszerűbb figuráit. A színpadon Pulcinella változatlan karakterrel továbbra is fontos szereplő marad.

Pulcinella megtépzott emberi méltóságát Antonio Petito (1822–1876) állította helyre. A színészi mesterséget és Pulcinella maszkját apjától örökölte. Petito megértette, hogy a nápolyi népet jelképező Pulcinella alakja nem maradhat változatlan, mikor a nép maga is változik, megértette, hogy a színi tradíciók őrzése nem jelenthet egyet Pulcinella örökös megaláztatásával. Érző, értelmes, szellemes és bátor jellemű alakot állít elénk, megváltva Pulcinellát az évszázados megvetettségtől, lenézettségtől. Hat a nézők érzelmeire, együttérzést, rokonszenvet vált ki belőlük. Pulcinella újjáéled, de a színház sem formailag, sem témáiban nem nyújt újat. A színpad megújulása Eduardo Scarpetta (1853–1925) nevéhez fűződik. Eduardo Scarpetta nemcsak korának, de talán az egész olasz színjátszásnak egyik legkiválóbb színésze volt. Ő reformálta meg a rendezés és díszletezés elavult hagyományait, műveiben a bohózati elemek olcsó hatásvadászata helyett szellemes fordulatok, pergő, tréfás párbeszédok váltották ki a közönség tetszését. Színházával a tehetősebb polgárság felé fordul, közülük kerül ki komédiái új központi figurája, Sciosciammocca, megszakítva az eddig hagyományos Pulcinella-vonalat. Főművét, a *Miseria e nobiltà*-t kivéve kerül a szegénynegyedek tájékát, művészetében a polgárság érdekeit tartja szem előtt, s a satíra éles fegyverét a nemesség ellen fordítja. Szívesen ültet át francia komédiákat is nápolyi környezetbe. Egyedüli célja a szórakoztatás. „A komikumnak a környezetből, a színi helyzetből, a szereplőből kellett születnie. És ez a komikum, ha keressük, mindenütt megtalálható, még a könnyek és fájdalom között is. De azt hiszem, jó okom volt, hogy én mindenekelőtt a polgárság körében kerestem, ahol

fényesebben és bőségesebben tör mindez elő. A nápolyi nép túlságosan nyomorúságos, szármalmas, rongyos ahhoz, hogy megjelenhessen a rivalda fényében és mosolyt fakaszt-hasson. . . . Róluk írhatnánk egy szép, szenvedélyes drámát, egy éles szociális tanulmányt, de sohasem egy sziporkázó komédiát.”⁸

A szegénység, a tudatlanság, az előítéletek világa Salvatore di Giacomo (1860–1934) színműveiben jelenik meg újból. Di Giacomo költőként kezdte irodalmi pályafutását, és költészete erős hatással volt drámáira is. Darabjai fő jellemzője a líraiság, a valóság poétikus ábrázolása még a legköltőietlenebb situációkban is. Di Giacomónál, ellentétben E. Scarpettával, egymást váltják a drámai és komikus helyzetek, a könny és a mosoly, az erőszak és az idill.

Raffaele Viviani (1888–1950) az első (ebben a sorban), aki műveiben az ábrázolt problémák szociális gyökereit kutatja. Az emberi lélek alapos ismerője. Néhány szóban teljes, megdöbbenően találó képet tud festeni szereplői belső világáról, cselekedeteik titkos mozgatórugóiról. Bár magánéletében igyekszik távol maradni a politikától, darabjai haladó, demokratikus szelleme egyértelmű állásfoglalást jelentett a fasiszta rezsim ellen. Viviani a szegény, kisszámú munkásság, a nincstelen kispolgárság és a lumpenproletariátus írója. Drámai erővel vetíti elénk az elnyomottak és kizsákmányoltak fájdalmas életét. Színházával túllép szülővárosa határain, az egész nemzet és különösen Dél szószólójává válik.

Nehéz volna pontosan meghatározni, vajon Eduardo De Filippo művészi fejlődésére milyen mértékben hatottak neves elődei. Nehéz volna mennyiségileg kimutatni, hogy drámaírói sikereit milyen arányban köszönheti önnön tehetségének, s mennyiben segítették őt a nápolyi színház nagyjainak újító próbálkozásai. Minden bizonnyal sokat tanult tőlük, hiszen majdnem mindegyikükkel személyes kapcsolatban állt. Első színészi próbálkozásainál tanítómestere E. Scarpetta volt, az ő társulatánál játszott hosszú ideig, időnkénti megszakításokkal. Vivianival szintén dolgoztak együtt, Di Giacomo a kor elismert és sokat játszott írója volt. De Filippo a színpadon, a gyakorlatban ismerkedett meg műveiknek teljes skálájával. De Filippo művészetében szinte egy csokorba gyűjtve megtalálhatjuk a nápolyi haladó színjátszás minden pozitívumát. A *commedia dell'arte* De Filippónak elsősorban színészi munkájában segített, és kezdeti műveiben, főleg technikai, és nem tematikai téren, szintén érezteti hatását. Eduardo Scarpetta is főleg gyakorlati (színpadtechnikai, színészi, rendezői) munkájában nyújtott neki útmutatást, de a komikum jellemző tulajdonságait, a nevetetés magasabb rendű művészetét is nagyrészt tőle tanulta. Di Giacomo líraiságát, Viviani drámai erejét és pszichológiai érzékenységét szintén megtalálhatjuk De Filippo művészetében. Ezek a rokon vonások De Filippónál nem szolgálai utánzás, hanem művészi szintézis eredménye. Csak olyan kiváló tehetség, mint De Filippo lehet képes arra, hogy ilyen tökéletes, természetes, minden erőszakoltságtól mentes egységgé kovácsolja a nápolyi színjátszás leglényegesebb tanításait, legfontosabb újításait. De Filippo még ezen is túllép. A Viviani által megkezdett folyamatot beteljesíti, dialektális színházát nemzeti szintre emeli, sőt az egész világon ismertté teszi. Minőségileg magasabb mértéket üt meg emberábrázolásában is. Scarpetta gondtalan, Di Giacomo egyéni problémákkal viaskodó, Viviani közösséghez tartozó szereplői De Filippónál már nem mint egyének, hanem mint egy meghatározott társadalom tagjai jelennek meg. Az

⁸ EDUARDO SCARPETTA: *Cinquant'anni di palcoscenico*. Gennarelli ed., Napoli, 1922, 261.

alakok hitelessége mutat túl a szűk lezártáson. A közösség fogalma nemcsak egy kis csoportot vagy réteget takar, hanem az egész emberi közösséget. Cselekedeteiket társadalmi összefüggésükben ábrázolja, és megoldást is társadalmi szinten keres. És hogy De Filippo a saját maga által felvetett kérdésekre nem tud egyértelműen megnyugtató választ adni, annak okát nem művészetében, hanem az olasz társadalom jelenlegi helyzetében kell keresnünk.

Eduardo De Filippo műveivel egy jobb, emberibb világért harcol. Egyszerű nápolyi történetei egyetemes mondanivalót hordoznak magukban. Reális és irreális elemekből összeszőtt komédiái a való világot, az emberi élet győzelmeit és vereségeit, komikus és tragikus momentumait tükrözik. Dialektalizmusa és regionalizmusa, a nápolyi színi hagyományokból és modern újító elemekből ötvözőtt defilippói színház nemcsak az olasz irodalomban, hanem a világirodalomban is magas művészi szintet képvisel.

Ideológia és jelentésfejlődés az olasz SPIRITO történetében

FOGARASI MIKLÓS

Az itáliai felvilágosodás nyelvújítása attól válik különösen fontossá, hogy részét alkotja a régi és a modern olasz nyelv korszakváltásának, amely a XVIII. század folyamán megy végbe, és jelzi az új korszak kezdetét. Az új ismeretek felhalmozódása és az ezt kísérő új terminológia keletkezése visszanyúlik ugyan a XVI., és még inkább a XVII. századba, de a XVIII. század második fele hoz „forradalmi” (G. Folena) változást a szókincs megújulásában. Ez a korszak az angol és francia felvilágosodás megérésének és kisugárzásának a kora, az enciklopédisták tudományfejlesztő és tudományterjesztő, alkotó tevékenységének a kora. Az a kor, amelyben „filozófus” egyet jelentett a „tudóssal”, az „íróval”, és mindahányan fő feladatuknak tartották a filozófia és a fokozatosan elkülönülő egyéb tudományágak eredményeinek aktív, minél szélesebb körben való terjesztését, a tudás és tanulás világivá tételét.

A magyar és az olasz felvilágosodás és nyelvújítás számos közös, európai viszonylatban is közös vonása mellett olyan sajátos eltéréseket mutat, amelyeknek forrása a két nép társadalmi-történeti körülményeinek eltérő voltában van, valamint a két nyelv eredetének, jellegének nagy különbözőségében.

Az olasz nyelv és irodalom kutatói között néhány évtizeddel ezelőtt még uralkodott, és részben még ma is uralkodik az a nézet, hogy a francia felvilágosodás hatására az olasz nyelvbe áramló nagyszámú kölcsönszó akkor elfranciásította az olasz szókincset. Nagy kiterjedésű nyelvi anyagon folytatott kutatásaim eredményeként azonban állíthatom, hogy egyes sajátos és modern értelemben vett „nemzeti” területeken, mint például az olasz nyelvi és stílusviták terén,¹ a szókincs gazdagítása túlnyomórészt meglevő szótövekből belső képzéssel vagy meglevő szavak jelentésfejlődésével ment végbe, és csak csekély arányban (kb. 20 százalékban) a franciából való szókölcsönzés útján. Más, fontos ideológiai és kulturális-tudományos területeken, mint a filozófia és a jogtudomány, már magasabb a francia jövevényszók aránya, éppen a francia felvilágosodás, majd a francia forradalom közismert hatása következtében. Itt azonban szinte lehetetlen határozott arányokban elkülöníteni a francia (angol) jövevényszókat a belső olasz nyelvújítás szavaitól, mert mind a két csoport a közös görög–latin alapból merít. Éppen ez az egyik legnagyobb eltérés az olasz és a magyar felvilágosodás nyelvújítása között. A magyar nyelv saját szótöveit és képzőit használta fel, és nagy mennyiségben tükörszóként fordította le az új fogalmak idegen terminusait. Az olasz értelmiség azonban, amely tudott latinul és részben görögül, azonkívül franciául is, ugyanabból a genetikailag közös (görög-) latin forrásból merített, amelyből a franciák, és amelyből mind az olasz, mind a francia nyelv származtak. Az olasz értelmiség számára tehát a franciából megismert

¹ M. FOGARASI, *Storia di parole, storia della cultura. Neologismi delle discussioni linguistiche e storia culturale nel Settecento*. Liguori, Napoli, 1976. 68.

terminusok motiváltak voltak és minden nehézség nélkül beilleszthetők az olasz nyelv hang- és alakrendszerébe, vagyis olaszosíthatók. Ezért a jövevényszóknak ezt a típusát, jobb szakkifejezés híján, „polivalens neologizmusoknak” neveztem el.²

Számos esetben a francia nyelvben keletkezett új jelentés új tartalommal töltötte meg az olasz nyelvben (akár a franciában) már kezdettől fogva létező szót. Ez az új töltéssel gazdagodott szó azután új életet kezdett az olasz nyelven belül, és önálló, olasz származékoknak adott életet. A réginek és az újnak, a sajátnak és az idegennek erre a megőrizve megújuló keverékére példa az alábbi szómonográfia, amely egyszersmind ideológiai-történeti adalék is.

Spirito, valamint két származéka, *spiritoso* és *spirituale* már a XIV. században kimutathatók az olaszban, de *spirito* és szócsaládja majd csak a XVIII. században válik kulcsszóvá, avagy vezérszóvá (vö. ol. parola chiave, parola guida, fr. mot témoin stb.). Ekkor használatának gyakorisága megsokszorozódik, és különböző jelentésbeli-stilisztikai szinteken jelentkezik: kiindul a középkori teológia és filozófia emelkedett szintjéről, majd – leginkább a felvilágosodás évszázadában – tanúivá leszünk fokozatos elvilágiasodásának, új töltetű szakszóvá alakulásának Montesquieu *A törvények szelleméről* művének címében (*Esprit des lois* 1748), illetve annak olasz (és magyar stb.) nyelvű fordításában: *Spirito delle leggi* (Első olasz adatom 1765-től), a *spirito forte* kifejezésben (ol. 1763, vö. fr. *esprit fort*), amelyet hol rosszálló, hol dicsérő terminusként alkalmaznak a felvilágosodás és a materializmus élenjáró képviselőire. Az elvilágiasodási folyamat a reneszánsz *bello spirito*tól eljut e szó szerkezet nagyvilági kényeskedőket időnként maró gúnnyal jelölő alkalmazásáig.

Hasonló pályát fut be a *spiritoso* melléknév is. Már 1710-ben Scipione Maffei úgy emlegeti a *spirito* *scintillét*, a szellem szikráit, mint amelyek „fényt” adnak. Vö. fr. *siècle des lumières*, ol. *lume*, *luce* új értelmezésben; 1764-ből: *luminose verità*, *luminosi principi* stb. Mindez azoknak a felvilágosodás kori filozófiai metaforáknak képi tárházába illeszkedik, amelyek a „*çavans*”, a „*philosophes*” körének tudományterjesztő munkáját segítették. Ebben a kifejezés-tárban *spiritoso* már világi szakkifejezés, de valamelyest megőrzi filozófiai emelkedettségét, amelyet nagyvilágivá színez át a *lume*, a „fény” új metaforája egy szélesebb, és filozófiailag, kulturálisan kevésbé képzett közönség számára.

Carlo Battisti és Giovanni Alessio *Dizionario etimologico italiano*-ja (DEI) szerint *spirito* az egyház és a filozófia tudós szakkifejezése volt és a XIV. században a következő jelentésekkel rendelkezett: a) lélek (anima), b) személyiség, c) démon, (gonosz) szellem, d) szellemi képesség, tehetség, e) bátorság, f) életerő, merészség, g) lehelet. A XVI. században ezeken kívül jelent még h) képzelőerőt (A. Caro), i) művészi tehetséget (G. Vasari) és k) a nyelvtanban hehezett fonémát (C. Tolomei). Luigi Rosiello a „nyelv géniuszáról” szóló tanulmányában³ a DEI és Angelico Prati, *Vocabolario etimologico italiano*

² M. FOGARASI, 'Analisi', 'sintesi' e famiglie nell'italiano del Settecento. Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Anno accademico 1973–74, tomo CXXXII – Classe di scienze morali, lettere ed arti, Venezia 1974, 519–539, különösen az 539. lapon. – A polivalens kifejezést, úgy értelmezem, hogy 'közös, rokon nyelvi alaphól kiinduló, de különböző rokon nyelvi közvetítésű, és az újlatin nyelvekben rendszerüknek megfelelően beilleszkedő neologizmusok, amelyek lehetnek jövevényszók és belső képzések is'.

³ L. ROSIELLO, *Analisi semantica dell'espressione 'genio della lingua' nelle discussioni linguistiche del Settecento italiano*. Quaderni dell'Istituto di Glottologia, Ponte Nuovo Ed., Bologna, 1962, 89–102.

(VocEtl) alapján ugyancsak betűkkel jelölt sorrendbe állítja a *genio* 'génusz' szó jelentéseit a XV. századtól a XVIII.-ig bezárólag. Ebben a sorrendben az a) jelentés: 'szellemek vagy démonok . . . , akik a pogányok hite szerint irányították többek között az emberek sorsát', részben megfelel a DEI-től a *spiritó*-nak tulajdonított c) démon, (gonosz) szellem jelentésnek. Csakhogy *genio* esetében az ideológiai környezet pogány volt, *spirito* esetében pedig keresztény. Rosiello a XVII. század elejétől fogva (Baldi, Galilei) kimutatja a *genio* következő jelentését is: „e) tehetség, amely összetett módon az emberi tevékenység, a gondolkodás stb. különféle ágaiban nyilvánul meg”. Ez részben egyezik a DEI-től a *spirito* esetében megállapított e) 'tehetség' jelentéssel, de az utóbbihoz képest körülbelül három évszázad késéssel. Saját gyűjtésű adataimban, amelyek Vasaritól (*Vite*, 1568) a XVIII. század végéig terjedő időszakból valók, a két terminus, *spirito* és *genio* jelentése időnként közelít egymáshoz, de sohasem válnak azonosakká szinonimaként, és nem szerepelnek egy szövegben belül. Tanulmányának végén Rosiello ezt mondja: „csak az olasz és a francia nyelvészeti gondolkodás közötti kapcsolatokat vettem figyelembe, amennyiben Itáliában a jellegzetesen empirista és szenzualista francia felvilágosodás hatására ver gyökeret és mélyül el elméletileg a 'nyelv génusza' fogalmának empirista értelmezése. Ezzel szemben a *génusz* [*genio*] fogalma a nyelvre alkalmazva hatékonynak mutatkozik az angol platonizmus környezetében is, pontosabban például Shaftesbury vagy Harris (*Hermes*, 1751) elméletében, de a mienktől teljesen eltérő értelemben. Olyan jelentésben viszont, amely közelebb áll a teljesen idealista értelemben felfogott alkotó alanyiség fogalmához. Ez azután találkozni fog a német idealizmussal a *génusz* és a *szellem* [*Geist*] jelentéstani azonosításában”.⁴ Itt Rosiello Ernst Cassirerre utal. Ez, éppen Harrisre és Shaftesburyre hivatkozva, több ponton valóban azonosítja a *genio* és a *spirito* fogalmakat. Például amikor ezt írja: „Minden érzékelhető forma alapjában jelen kell lennie érthető [intelligibile] formáknak is, amelyek megelőzik az érzékelhetőket [Harris]. Harris mint Shaftesbury unokaöccse kezdettől fogva személyesen is közel állt ennek eszméihez, és éppen az előbbi vonatkozásban merít Shaftesbury központi gondolatából, vagyis a 'génusz' fogalmából. Minden nemzeti nyelvnek megvan a maga sajátos nyelvi szelleme [*spirito linguistico*]”.⁵

Valóban, Cassirer (1874–1945) a neokantiánizmus transzcendens logikai irányzatához tartozó idealista filozófus volt.

Levonva a következtetést az előbbiekből és a vonatkozó jegyzetekből, úgy ítélem meg, hogy *spirito* és szócsaládja szemantikai és ideológiai fejlődéstörténetét a vizsgált korszakban a *genió*-étől függetlenül kell szemlélnem és megrajzolnom.

⁴ L. ROSIELLO, *i. m.* 101–102.

⁵ E. CASSIRER, *Filosofia delle forme simboliche*. Vol. I, *Il linguaggio*. La Nuova Italia, Firenze, 1923. Olaszra fordította Eraldo Arnaud. 100. lap. — A 101. lapon Cassirer arról beszél, hogy Rudolf Hildebrand a *Deutsches Wörterbuch*-ban (IV, 1, 2, col. 2727. és köv., valamint 3041. és köv.) egyenlőségjelet tett a *Geist* és *Genie* közé. Lásd L. Rosiello egy másik munkájának következő részletét is: „Harris számára minden nyelv szervesen képviseli azt a szellemet, amellyel minden nemzet sajátos módon szervezi sajátos eszméit: a 'nyelv génusza' fogalom azonosul a 'nyelv szelleme' fogalommal, amely megfelel a 'nemzet szellemének', s ez az azonosítás előrevetíti azt a fejlődést, amelyen a nyelvnek ilyen szellemi felfogása átmegy majd a XIX. század romantikus, főként német kultúrájában” (*Linguistica illuminista*. Il Mulino, Bologna, 1967, 84–85.).

Giorgio Vasari *Vite*... című művében, amellyel a *spirito* szóra vonatkozó anyaggyűjtést elkezdtem, részben még jelen vannak a középkori jelentések, de már újakat is kimutathatok. Nála a szónak a következő jelentéseit találtam: a) gonosz szellem, démon: „quando s. Filippo cava gli spiriti da dosso a una femmina”; másutt: „figure tanto vive, che pare ch’elle abbiano veramente lo spirito e l’anima: itt mintha megközelítené az f) ‘életerő’ jelentést, illetve valamit, ami ‘élő test’, egyszerűen ‘a fizikum’. A következő példában: „invenzioni et opere piene di spirito”, a jelentést vagy az i) ‘művészi tehetség’, vagy a h) ‘képzelőerő’, képviselik. Ebben a példában: „in tutte le persone che hanno spirito”, a *spirito* már, mint Carónál, a h) ‘tehetséges, képzelőerővel rendelkező’ embert jelöli. Ezen a ponton utalok a *Dizionario Garzanti della lingua italiana* (DGLI, 1965/70) mai olasz nyelvi értelmező szótár 4. jelentésére: ‘élénk, éleseszű ember; sajátosan: humor-érzék’. A szótár idevonatkozó példája: *un bello spirito*. Mint látni fogjuk, ez lesz az egyik új jelentés, amely elterjed a XVIII. században, miközben leszál a teológia és filozófia magasából a szalonok mondén társalgási nyelvhasználatába.

Az elvilágiasodás jelei mutatkoznak, a reneszánsz természetfilozófiájának megfelelően, Vasari következő szövegeiben: „il quale [Valerio Cioli] è valente giovane di bellissimo spirito”; „In tutte le persone che hanno spirito”; „dotato dalla natura d’uno spirito perfetto”. Vasarinak ebben a példájában viszont: „trema la carne, vedesi lo spirito”, *spirito* az a) ‘lélek’ szinonímája, amely mint – a középkori felfogás szerint – a testtől különböző szubsztancia, mint teológiai-filozófiai, pszichológiai fogalom, a többi jelentés alapját alkotja. De tizennégy év múlva, 1582-ben, Giordano Bruno *Candelaio* című komédiájában már nagy eltolódást látunk a szó metaforikus használata felé, az e) ‘lélek-erő, kitartás’ jelentésben: „Si voi sapeste quanto mi ha bisognato di spirito, per far capire a messer Bonifacio l’amor novello della signora Vittoria”. 1711-ben Bernardo Trevisan szembeállítja a *spiriti vitali*t és a *spiriti animalit* a latin *animus / anima*, vagyis az olasz *animo / anima* szembenállásnak megfelelően, amelyek ‘levegő’ jelentéssel a görög *ἀνεμος*-ra vezethetők vissza, „che pure significa vento o aria mossa”. Az egész részlet a „halhatatlanság” körül forog, amelyet a latinok az *animónak* tulajdonítottak, a keresztények pedig ugyanannak tulajdonítják, és amelyet Vico és Trevisan metafizikus fejtegetések segítségével szeretnének megmenteni, mindegyikük a maga módján, mert egyikük sem tudta és nem is akarta megtagadni keresztény hitét. Nagy nehézségekbe ütköztek azonban, amikor meg kellett határozniok a ‘spirito’ és ‘anima’ fogalmakat, amelyeket megnyilvánulásaikban, a tudományos tapasztalás szerint ők is fizikai, anyagi jellegűeknek tartottak. Ilyenek voltak ezek a hagyományos fiziológia korlátain belül is, amelyek között ők mind a ketten mozogtak. Vö. a DGLI-ben a *spirito* 7. jelentésével: „(ant.) secondo l’antica fisiologia, sostanza mobile e sottilissima, concepita come fluido che si credeva presiedesse alle varie funzioni vitali dell’organismo: *gli spiriti vitali; gli spiriti sensitivi, visivi, auditivi, ecc.*”

Jelentős változást észlelhetünk a középkori és a reneszánsz példák között, sőt, egyfelől Vico és Trevisan példái, másfelől a XVIII. század hatvanas éveit, illetve a század vége közötti példákban. Ezekben az utóbbi periódushoz tartozó példákban *spirito* jelentése elsősorban ‘gondolkodásmód, szellemi készség, irányzat, magatartás’, vagyis a modern, tehát felvilágosult értelmezés szerint az emberi psziché készsége, magatartása stb. Vö. a DGLI 3. jelentésével: „Disposizione dell’animo che è alla base delle azioni e delle opere dell’uomo; il complesso delle tendenze e delle esigenze caratteristiche di un ambiente, di un periodo, ecc. *Vivere con spirito sereno, turbato* . . . , *lo spirito di una*

legge, di un libro, di un discorso, l'autentico significato in essi riposto, la vera intenzione di chi ne è l'autore".

A XVIII. század második felének példái jellemzően beszédessé válnak, ha megfigyeljük, milyen jelzők és kiegészítők járulnak a *spirito*-hoz: *spirito filosofico* az, amit a felvilágosodás írói, a „philosophes” terjeszteni akarnak. Vö. A. Longo 1764, P. Verri 1764. *Spirito della filosofia*: P. Verri 1764. Így bocsátják olasz nyelven is szélesen ívelő pályára ezt a terminust könnyű alkalmazhatósága miatt, általános, elvont, s ugyanakkor kollektív jelentése miatt, amelynek segítségével egyesíthette magában a kor legjellemzőbb törekvéseit. *Spirito dei tempi* A. Verri 1764, *spirito di libertà* A. Verri 1764, *spirito di patriotismo* A. Verri 1764 és 1765, *spirito delle leggi* A. Verri 1765: ez annak a műnek a címe, amely az európai felvilágosodás egyik első lobogója volt, amely elterjesztette a társadalomtörténet filozófiai eszméjét. L. még *spirito della legge* P. Verri 1765, *l'autore dello Spirito delle leggi* P. Verri 1765, *spirito della letteratura italiana* P. Verri 1764, *spirito toscano* A. Verri 1767. *Spirito sociale* P. Verri 1767 itt valószínűleg a *sociabilità* 1755 'az embernek társas életre való hajlama, törekvése' jelentésű szó szinonimája. *Spirito collettivo* Alfieri kifejezése (1790/98), amelyet ő negatív, ironikus, a társadalmi összejöveleket megvető értelemben használt, míg a *spirito pubblico* Giuseppe Compagnoninál, 1798, éppen ellenkező, forradalmi, pozitívan kollektív értelmezésű. A *spirito d'osservazione e di sperienza* 1767, és a *spirito analitico* A. De Giuliani 1792 magasztalja a kísérleti tudományos kutatásokat.

Egy adott szinten az elvont konkréttá válik, és átvivődik személyek jelentésére. Ezen a téren találjuk a jelentésben a legélesebben polemikus tartalmat és a legnagyobb értékcsökkenést. Induljunk ki a megszemélyesített jelentés emelkedett használatából: *Voi e Beccaria passate per i migliori spiriti d'Italia*, írja Alessandro Verri 1767-ben Párizsból, az ottani dicséretnek nyomán, fivérének, Pietrónak. *Spirito forte* azonban ebben a korban már választóvonalat jelent az állandósult szókapcsolatnak pozitív és negatív használata között. Eredete kétségkívül a francia *esprit fort*, amelyet franciául idézve is megtalálunk olasz szövegben, mint az erő és függetlenség, a szellemi egyenjogúság jellemzőjét: „[il] Mugellano Filosofo [A. Cocchi] . . . s'è meritato . . . » sopra ogni altro letterato d'Italia il titolo francese d'*esprit fort* . . . »” (A. Borga idézi G. Baretti, 1763). Ilyen pozitív, dicsérő minősítéssel emlékezik meg A. Verri 1776-ban egy fiatal orvosról, aki „pubblicamente faceva la professione di spirito forte”, kihívva maga ellen a pápai és álszent Rómát. A szellemi egyenjogúsítás óhaja és magatartása szükségszerűen hamarosan kiváltotta mindenekelőtt a klérus visszahatását. Hiszen a klerikális körök voltak letéteményesei és hivatalos védelmezői annak az idealista világszemléletnek, amelyet veszélyeztetve láttak a felvilágosult értelmiség többé vagy kevésbé kinyilvánított materializmusától. Ahogyan az *ateo, ateista, noncredente, empio* szavakat, úgy a *spirito forte* kifejezést is olyan megbélyegző címkeként alkalmazták, amellyel törnör formában akarták megjelölni az eszmei ellenzéket, a szellemi emancipáltakat, akiket minden szinten veszélyesnek találtak. Carlo Gozzi még csak gúnyosan használja a kifejezést, de Ferdinando Facchinei atya már keményen kirohan, konkrét esetben Cesare Beccaria, a *Büntett és büntetés* szerzője ellen (1765): „tante opere orribili, mostruose che ci hanno date i pretesi spiriti forti” . . . ; „gli empi . . . si chiamavano eretici e si punivano come tali . . . [mentre] gli empi dei nostri giorni si chiamano spiriti forti”. Hasonló szándékot látok a *Lettera di un illustre prelato sopra il predicare contro gli spiriti forti* 1789 cím mögött is. A forradalom alatt, 1799-ben

jelenik meg Velencében a *Vocabolario filosofico democratico*, amelyben ezt a meghatározást olvashatjuk: „'Filosofi, liberi muratori, spiriti forti, spregiudicati, illuminati' sono quasi tutti sinonimi . . . Figli dell'ignoranza e dell'orgoglio, non solo hanno tentato di rovesciare i troni di tutti i principi della terra, ma sono arrivati all'eccesso della temerità di dichiarare la guerra al Dio vivente medesimo”.

Giorgio Vasari egyértelműen pozitív, dicsérő *begli spiriti*jétől Melchior Cesarottiig lesüllyedünk a *gergo dei begli spiriti della plebagliáig* (1785), amit a szerző azonos értelemben használ a közönséges és ízléstelen *spiritosagginival* (1785).

Jelentős, de a másik, világi oldalon, a *spirito* személyre vonatkozó értelmezésének (vö. DGLI idézett 4. jelentése) értékvesztése is. Erről tanúskodik az ismeretlen szerzőtől származó *Della riverenza e dello spirito moderno* (1786) című cikk, amelyben a szerző szerint a nagyvilági, társasági életben a szellemesség fokát a nagyvilági ember évi jövedelmének arányával méri: „un uomo ricco e uomo di spirito, sono diventati sinonimi”. Keserű ironia és jelentős mértékű társadalombírálat indította a figyelemreméltó írás szerzőjének tollát. Rangsorolásában a *signorina spiritosa*, bár ostobácska és műveletlen, *donna di spirito* lesz a társaságban, mert gazdag; az évi 1000 scudo jövedelem „fanno un uomo qualche cosa superiore ad un bruto”, míg az évi 100 000 scudo „fanno lo spirito grande; e conservando la proporzione, giungerete allo spirito sublime”. „Egy gazdag kereskedő fiának, akit nyugodtan a lova mellé lehetne befogni, évi 40 000 scudo a jövedelme, s éppen ezért biztosítanak bennünket arról, hogy ő a város első szelleme”.⁶

Spiritose scintillét már említettem a XVIII. század elejéről. Carlo Goldoni szövegének összefüggéséből kiderül, hogy pozitív töltéssel használja a *gioventù vivace, spiritosa* kifejezést (1761), de ugyanabban az évben egy másik darabjában egyik szereplőjének szájából gúnyosan hangzik a *giovane spiritoso*.

Ironikusan és mély keserőséggel emlékezik meg Vittorio Alfieri *i più spiritosi ed umani* iskolatársairól, akik embertelenül kigúnyolták őt. Szinte ellenpólusként, kordovai lovát *spiritosissimónak* minősíti, ami ezen a helyen, mint Luigi Fassò helyesen értelmezi, azt jelenti, hogy „tüzes vérű, de ezzel a magasztaló jelzővel Alfieri szinte humanizálja kedvenc lovát”.

Gyűjtésemben a *spirito* szócsaládjának utolsó szava, *spirituale*, itt új, mondhatnám a kapitalista munkamegosztás modern jelentésében tűnik fel a *lavoro spirituale* kifejezésben, szembeállítva a fizikai munka különféle formáival mint a túlzott szellemi munka egyoldalúságának ellenszereivel (A. Verri 1769).

Összegezve: *spirito* és származékai, bár elvont, és helyenként filozófiai jelentéssel rendelkeznek, nem jelölnek az olasz nyelvben, legalábbis a reneszánsztól a XIX. századig, filozófiai szempontból idealista gondolkodásmódot, hanem igen sűrűn gyakorlatit, tapasztalati tudományosat, pszichológiaiakat a szónak már modern értelmében. Akkor is haladót és modernet jelentenek, amikor elvontan használatosak. Éppen ezért vannak kitéve a tőlük jelölt gondolatok, magatartásformák, emberek a szembenálló ideológiai tábor, a reakciós gondolkodás és magatartás támadásainak. A felvilágosodás korában világi, gyakorlati töltésük és nagyfokú elterjedésük tette lehetővé a nagyvilági használatban stilisztikai és jelentésbeli, de csak alkalmi és meghatározott társadalmi szintű értékvesztésüket; ugyan-ezen az alapon azonban társadalmi bíráló és gúnyos használatukat is.

⁶*La donna galante ed erudita*. Giornali veneziani del Settecento. Feltrinelli, Milano, 1962, 575–576. (Itt és másutt a magyar fordítások tőlem származnak. — F. M.)

Ugo Foscolo nyelvészeti nézetei

SZABÓ GYŐZŐ

1. A téma története

Ugo Foscolóról általában az jut az eszünkbe, hogy ő *A sírokról* írott költemény és a *Jacopo Ortis utolsó levelei* című szentimentális regény szerzője, de még az újlatin filológia gazdag bibliográfiájában is csak elvétve találunk utalást az olasz és a világirodalom e nagy alakjának nyelvészeti munkásságára. Tullio De Mauro megemlíti, hogy Foscolo „holt nyelvnek” nevezte az olaszt, mert nem voltak szavai a hétköznapi dolgok kifejezésére, Aristide Marigo a *De vulgari eloquentia* foscolói elemzését méltatja, de máskülönben keveset beszélnek róla az olasz nyelvtörténet bűvárai. Bruno Migliorini sem foglalkozik vele *Storia della lingua italianájában*, pedig ismerte Foscolo nyelvészeti nézeteit, sőt, annak idején felhívta rájuk tanítványa, Gianfranco Folena figyelmét. Folenától, a padovai egyetem jelenlegi újlatinfilológia-tanárától Fogarasi Miklós közvetítésével került hozzám a sok érdekességgel kecsegtető téma, s feldolgozása folyamán mindkettőjüktől értékes szakmai segítséget kaptam.

Foscolo nyelvészeti írásainak olvasásakor azokra a tanulmányokra is támaszkodhattam, melyek Foscolo korának s az előző korok nyelvi vitáit, a „nyelvi kérdést”, illetőleg az olasz nyelv akkori állapotát elemzik. Elsősorban Battaglia, Bigi, Binni, Corti, Fogarasi, Folena, Herczeg, Puppo, Rosiello, Sallay, Sárközy és Vitale volt elméleti forrásom, de fontos adatokat meríthettem Emilio Santini és Cesare Foligno előszavaiból, illetve jegyzeteiből, melyek Foscolo művei olasz nemzeti kiadásának VII. és XI. kötetében jelentek meg.¹

¹ A felsorolt források közelebbi adatai: BATTAGLIA, S.: *Il problema della lingua dal Baretto al Manzoni*. Napoli, 1965; BIGI, E.: *Dal Muratori al Cesarotti*, in: *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*. Ricciardi, Milano-Napoli, 1960; BINNI, W.: *Preromanticismo italiano*. E. S. I., Napoli, 1959; BINNI, W.: In: *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e Natalino Sapegno, VI. kötet: *Il Settecento*. Garzanti, Milano, 1968; CORTI, M.: *Il problema della lingua nel Romanticismo italiano*. „Romanticismo”, Budapest 1968; FOGARASI, M.: *Per una terminologia romantica*. „Romanticismo”, Budapest, 1968; FOGARASI, M.: *Un gruppo di termini delle discussioni linguistiche: nel secondo Settecento*. Lingua Nostra, XXXVI, 1975; FOGARASI, M.: *Storia di parole, storia della cultura*. Liguori, Napoli, 1976; FOLENA, G.: *Le origini e il significato del rinnovamento linguistico nel Settecento italiano*. In: *Problemi di lingua e letteratura italiana*, Wiesbaden, 1965; HERCZEG GY.: *Az illuminismo stílusvitáinak társadalmi háttere*. Filológiai Közöny VII (1961), 1–2.; PUPPO, M.: *Discussioni linguistiche del Settecento*. UTET, 1966 és más munkái; ROSIELLO, L.: *Linguistica illuminista*. Il Mulino, Bologna, 1967; SALLAY G.: *Az olasz felvilágosodás kérdései*, Filológiai Közöny VI (1960), 1.; SÁRKÖZY, P.: *Le settecento et le romantisme italien*. Akadémiai, Budapest, separatum, é. n.; VITALE, M.: *La questione della lingua*, Palumbo, Palermo, 1964.

2. Foscolo nyelvészeti nézeteinek lelőhelyei

A költő nyelvészeti nézeteinek két leggazdagabb tárházát éppen a nemzeti kiadás említett hetedik és tizenegyedik kötetében leljük meg; ezek tartalmazzák ugyanis a pavai egyetem ékesszólási tanszékén tartott előadásokat (*Le orazioni e le lezioni dalla Cattedra di Pavia*), illetve az olasz nyelv „korszakok szerinti”, történeti szempontú bemutatását (*Epoche della lingua italiana*). De Foscolo lingvisztikai gondolatainak alaposabb megismeréséhez több más olyan írását is meg kell vizsgálnunk, melyek szintén bővelkednek nyelvészeti vonatkozásokban, mint például a *Dekameron* szövegén végzett történeti elemzést (*Discorso storico sul testo del Decamerone*), a Petrarccal foglalkozó tanulmányokat (*Saggi sul Petrarca*), az *Isteni Színjáték* nyelvvel kapcsolatos megfigyeléseket (*Discorso sul testo... della Commedia di Dante*), az olasz irodalmat elemző írásokat (*Saggi di letteratura italiana*), az *Iliász*-fordítási kísérleteket (*Esperimenti di traduzione dell'Iliade*) és az *Odüsszeia*-fordításról írott tanulmányt (*Saggio sulla traduzione dell'Odissea*). Végül nem hagyhatjuk figyelmen kívül a költő kiterjedt levelezését sem.

3. A pavai előadások

Arról, hogy miképpen került sor a pavai előadásokra, Foscolo is megemlékezik a kortárs olasz irodalomnak szentelt tanulmánya (*Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia*) saját magára vonatkozó részében. Itt harmadik személyben elbeszéli, hogyan kapott megbízást 1809-ben költőtársa, Monti után a pavai egyetem ékesszólási tanszékének betöltésére, és összefoglalja székfoglaló előadásának, az irodalom eredetéről és hivatásáról szóló beszédnek (*Origine e ufficio della letteratura*) alapvető gondolatait, vagyis megismétli, hogy szavak – azaz beszéd – nélkül nem jöhetett volna létre társadalom, s hogy a szavak mesterei, az irodalmárok elárulják hivatásukat, ha nem a nemes szenvedélyek felszításán s a „hasznos igazságok” megvilágításán fáradoznak.

Már ezekből a megállapításokból is leszűrhető, hogy Foscolo a felvilágosodás nyelvészeti örökségéhez hozzáteszi a szenzualizmusból táplálkozó új, romantikus igényeket. Mint látni fogjuk, másutt és később kifejtett nyelvészeti nézeteiben is közös nevezőre tudja hozni az ész és az érzelmek követelményeit. De a pavai előadásokban több más mozzanat is bizonyítja Foscolo – és vele együtt kora – nyelvészetének modernségét. Kijelenti például, hogy „a szó a gondolat megjelenítésének eszköze”, olyan „jel”, mely képviselni tudja a távollevő tárgyakat, s hozzáteszi, hogy a szó mint állandó jel elvonatkoztatás eredménye. A nyelv társadalmi jellegét igen helyesen a gondolatközlés (*comunicare il pensiero*) emberi szükségletéből vezeti le.

Történeti nyelvszemléletének csíráival is itt találkozunk. Fejtegetéseit azzal kezdi, hogy az idő megváltoztatja a nyelveket; megváltozik – főleg a nép száján – a szavak hangalakja, az alapjelentésekhez mellékjelentések (*idee accessorie*) társulnak, az egyes nyelvek pedig, szavaik sajátos illeszkedése révén, egyéni arculatot nyernek. Foscolo elítéli azokat, akik nem tartják tiszteletben az olasz nyelv arculatát (*indole*) s idegen kifejezésekkel torzíttják el. De annak ellenére, hogy – mint Giovio megjegyezte – ekkor Foscolo még úgy nyilatkozik, mint valami „túlzásoktól mentes purista”, felemeli szavát a pedánskodó grammatikusok megszorításai ellen is, sőt, a későbbiekben ő lesz a nyelv ésszerű megújításának és szabadságának egyik bajnoka.

A második pavai előadás ízelítőt ad Foscolo romanisztikájából. A latin és az olasz nyelv különbségét elsősorban az eltérő végződésekben és a névelők meglétében, illetőleg hiányában látja, de sokkal fontosabb ennél az, hogy a különbségek létrejöttét történeti okokkal magyarázza. „L'esame avrà per fondamento la storia”, a vizsgálódás alapja a történelem lesz, ígéri az első előadásban. Híven ígéretéhez, több európai nyelvből vett példán szemlélteti a hangváltozásokat, majd pedig „századok szerint” mutatja be az olasz nyelv fejlődését, s közben a legfontosabb írók nyelvhasználatát aszerint ítéli meg, hogy megfelelnek-e annak a stíluseszmenynek, melyet Foscolo önmaga számára is elérendő célnak tekint: vagyis hogy világos gondolatokat fejeznek-e ki tömör, de szenvedélyes formában.

Bár a hosszabbra tervezett pavai egyetemi előadássorozatból csupán öt lecke hangzott el – egyrészt a farsangi szünet, másrészt a költő búskomorsága volt az akadály –, Foscolo sohasem mondott le az olasz nyelv és irodalom *történetét* elemző nagy összegezés tervéről. Pellicóhoz írott, 1818. szeptember 30-i levelében már megjelenik a későbbi londoni előadások címe: *Az olasz nyelv korszakai* (Epoche della lingua italiana); itt is történeti szempontú feldolgozást ígér. S amikor Londonban felajánlják Foscolónak, hogy előadások tartásával javítson ingatag anyagi helyzetén, nem tétovázik, milyen témát válasszon: az olasz irodalom *nyelvi* problémáiról beszél közönségének. Az 1823. május ötödike és június 24-e között elhangzott előadások 1825-ben kerülnek sajtó alá.

4. Foscolo nyelvészeti érdeklődésének eredete

A nyelv kérdése már egészen fiatalon foglalkoztatta a költőt. Erről tanúskodik az a dokumentum is, amely valószínűleg Francesco Ambrosiolitól származik, és úgy jellemzi az ifjú Foscolót, mint aki néha hetekre bezárkózva könyvei közé, szenvedélyesen nyelvi tanulmányokat folytat; ezért nem is csoda, hogy olyan „fenségesen uralkodott a nyelven.” Azt is tudjuk, hogy Foscolo Velencétől Padováig gyalogolt, hogy jelen lehessen Melchiorre Cesarotti egyetemi óráin.

Cesarotti nyelvtörténeti jelentőségének érzékeltetésére elegendő megemlíteni, hogy a nyelvek filozófiájáról írott úttörő munkáját, a *Saggio sulla filosofia delle lingue*t Puppo a nyelvi kérdés „harmadik oszlopának” tekinti, Dante *De vulgari eloquentiája* és Bembo *Prose della volgar lingua*ja mellett. Cesarotti *Saggiója*, ha nem is fő forrása Foscolo nyelvi nézeteinek, kétségtelenül ihlető hatással volt rájuk, elsősorban a nyelv szabadságát és ésszerű megújítását követelő tanításával.

Az ifjúkori tanulmányok is hozzájárultak tehát ahhoz, hogy Foscolo nyelvészkedése nem merül ki költői kifejezéseinek gondos megválasztásában, hanem olyan rendszeres elméletekhez vezet, melyek tudományos újdonságokkal is megajándékoznak bennünket. Ilyenek például a második pavai leckében található jelentéstörténeti észrevételek a népi latinra vonatkozóan. Foscolo mintaszerűen és korában az elsők között bizonyítja, hogy a *banda*, *parentes* és *strata* szavak Plautusnál már ugyanabban a jelentésben szerepelnek, mint a népi latinból sarjadt olasz nyelvben.²

² „... *banda o musica popolare*, parentela, e sono i soli genitori, e *strada selciata* come si dice da noi...” FOSCOLO, U.: *Lezioni (Orazioni e lezioni dalla Cattedra di Pavia)*. Edizione Nazionale (a továbbiakban EN), 1933, VII, 80.

De – mint Vitale is mondja – Itáliában szinte elkerülhetetlen, hogy az írók és a költők nyelvészettel foglalkozzanak. A félsziget sajátos története, hosszan tartó feldaraboltsága, a központosító politikai erők gyengesége azt eredményezte, hogy a nyelvi egységesítés *kulturális síkon* zajlott le, vagyis irodalmárok műve volt. Ezért a nyelvhasználatban sokáig uralkodtak a művészeti, esztétikai megfontolások; retorikai és más kulturális eszmények társultak a standardizáló törekvések mellé. S hogy Itáliában minden író egyben valamely nyelvelmélet megalkotója, annak oka az is, hogy Dante idejétől kezdve – s a XVIII. század végétől még inkább – a nyelvi egység fogalma összeforr a nemzeti egység fogalmával, jobban mondva, a nemzeti egység áhítása egyre jobban azon eszköz felé vonzza a kultúra embereit, mellyel megvalósíthatónak látják a politikai egységet. Ez az eszköz pedig nem más, mint az egységes nemzeti nyelv.

Az a gondolat, hogy a nemzeti nyelv és irodalom ápolása magát a nemzetet is felvirágoztatja, nemcsak a romantika leleménye: Tullio De Maurótól tudjuk, hogy Baconnál, Leibniznél és Vicónál is fellelhető. Hármójuk közül leginkább Vico tartozik Foscolo filozófiai ihletői közé,³ nyelvi nézeteinek filozófiai alapvetését pedig a felvilágosodás szenzualista ágában, Locke-ban és Condillacban kell keresnünk. Locke-ról Foscolo elragadtatott szavakkal nyilatkozik: „... mindenki egyetért abban, hogy John Locke a legékesenszólóbb és leghasznosabb könyvvel ajándékozta meg századát”, s legfőbb érdemének azt tartja, hogy több „tévhitet” eloszlatott, elgördítve a tudományok útjából a Platón-tól és Descartes-tól származó akadályokat.⁴ Locke-ra hivatkozik Foscolo a kötő- vagy viszonzyszavak stílusbeli szerepével kapcsolatban; Dante nyelvelméleti felfedezéseit méltatva pedig Locke-ot és Condillacot egymás mellett említi: „Locke, aki az ideák és a nyelvek természete elemzésének tudományát elérhetővé tette, meg Condillac, aki a filozófia e nehéz részét megvilágította, négy évszázaddal későbbben élt”.⁵

Foscolo nyelvi nézeteinek más összetevői nem a romantikában vagy a felvilágosodásban, hanem – éppen olasz nyelvtörténeti és irodalomtörténeti kutatásai révén – Dantében és, mint látni fogjuk, Machiavelliben keresendők.

5. Dante hatása

Foscolo teljesen magáévá teszi Dante *De vulgari eloquentiájának* több tételét, vagy hozzájuk hasonló véleményeket hangoztat. Saját korára is érvényeseknek tartja azokat az általános elveket, melyeket Dante a „grammatikai törvényhozásról” alkotott, lévén hogy idomulnak a nyelv „állapotához és természetéhez”: csodálatos vívmányok a XIV. századhoz képest, melyben „még nem vált el egymástól a filozófia, a dialektika művészete és a teológia.” Foscolo Dante tanításából kiválasztja a XIX. századnak szóló intéseket: Itália minden népe és írója *együttesen* alakítsa ki a köznyelvet, s ezek az írók szabadelvűek legyenek. Az a köznyelv, melyet mindenki megért s melyen mindenki írhat, úgy teremthető.

³ Vö.: „E in conseguenza di questa mescolanza di favola e verità gli antichi molto saggiamente divisero gli annali dell’umanità in tre periodi, favoloso, eroico e storico” (magyarul: „S az igazság és a mese illetően keveredése következtében a régiek igen bölcsen három korszakra, mesés, hősi és történeti korra osztották az emberiség történetét”). EN, XI, 114.

⁴ EN, VII, 127. és 206.

⁵ EN, XI, 157.

dik meg, hogy az egyetemeken és királyi udvarokban a különböző provinciákból odasereglett emberek számtalan dialektális kifejezése egységes idiómává vegyül.

Az is elkerülhetetlen, sőt, kíváncsós, hogy „új fordulatok, új kifejezések, új szellemek” hatoljanak be a nyelvbe, hiszen a „tehetséges emberek értelmi képességei . . . adott-ságai” is különbözőek.

Abból, amit Foscolo Dantétól átvesz, világosan kirajzolódik *italianista*, nem pedig toszkanista állásfoglalása, azaz ő is úgy képzei el az olasz köznyelvet, mint ami több a toszkán tájnyelvnél, mert hozzájárulnak még a félsziget más dialektusai és a nyelv mesterei, az írók. A második paviai előadásban így jelenik meg ez a gondolat: „Abban az állapotban kellett rögzíteni ezt a nyelvet, melybe a három nagy író eljuttatta, mivelhogy egész Itáliában értették és következőképpen minden olasz ezen a nyelven írt, s ugyanennek a nyelvnek a hangzásához idomultak Itália különböző népi dialektusainak szavai, ahogy Danténál is látjuk, meg a latin szavak, valamint azok, melyek a korról korra változó, növekedő új tudományokból és mesterségekből szükségszerűen születnek”.⁶

Dantéra támaszkodva az egyébként is szabadságszerető Foscolo megköveteli az írók számára azt a jogot, hogy *egyéni adottságaik* szerint használhassák anyanyelvüket, hogy élhessenek azokkal a neologizmusokkal, „új fordulatokkal” és kifejezésekkel, melyeket az „új szellem” hoz magával. Foscolo ifjúkorában ez az új szellem Franciaországból jön, s a felvilágosodás áramlatában sodródó művelődés- és nyelvtörténeti korszak valóban sok olyan új kifejezést felkapott, mely a maradi puristáknak és „pedánsoknak”, a „grammatikus tisztelendőknak” és a „megátalkodott cruscásoknak” nem tetszett. Eleinte még Foscolo is idegenkedett a neologizmusoktól, és székfoglaló beszédében arra intette a fiatalságot, hogy „külföldi portékákkal” ne rontsa meg a tiszta olasz nyelvet. Ez azonban nem jelenti azt, hogy minden idegen vagy jövevényszót ki akar irtani az olasz nyelvből. Mint ahogyan Giovio is mondja, Foscolo kiegyensúlyozott purista: elfogadja az újításokat, de azzal a feltétellel, hogy „a szokatlan és idegen szavak, mihelyst használatba kerülnek, rögtön megszokottnak és olasznak hassanak”, azaz beilleszkedjenek az olasz nyelv sajátos hangtani és alaktani rendszerébe. Tehát ha a nyelv megőrzi alapszókincsét és eredeti mondatfűzési szellemét, nem tudják elkorcsosítani a „szükséges újítások”.⁷

Ezeket az újításokat később nemcsak szükségesnek, hanem természetesnek is tartja Foscolo, már csak azért is, mert a nyelvet örökösen változó jelenséggént vizsgálja. Ezért utasítja el azt az álláspontot is, mely az olasz nyelv sorsát egyetlenegy dialektushoz akarja kötni; holott több összetevő szükséges ahhoz, hogy az olasz olyan nyelv legyen, melyet mindenki ért, és írásban mindenki használhat. Foscolo tehát úgy képzei el a kialakulófélben levő olasz köznyelvet, mint minden társadalmi osztály számára hozzáférhető eszközt.

Az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy a felvilágosodás hozta „franciás” kifejezések arányához képest túlzott volt a puristák riadója. A XVIII. század neologizmusai

⁶ EN, VII, 87.

⁷ EN, VII, 87. Foscolo „kiegyensúlyozott” magatartásáról tanúskodik az alábbi idézet is: „... az írók két marakodó ellentáborra oszlottak; az egyik olyan stílus mellett tör lándzsát, mely teljesen átítatódik idegen nyelvekből vett szavakkal és a különféle tudományoktól kölcsönzött terminusokkal, a másik tábor pedig rossz barbarizmusnak tart minden olyan szót, melyet a XIV. század toszkán írói nem használtak: a neologisták megtagadják nemzetüket, a puristák korukat”, EN, XI, 71.

foglalkozó könyvében (*Storia di parole, storia di cultura*) Fogarasi Miklós a *francesismo* kulcsszó kapcsán utólag is elosztatja az olyan aggályokat, hogy a francia átvételek komolyan veszélyeztették volna az olasz nyelv sajátos természetét. Fogarasi kimutatja, hogy az új terminusok túlnyomó többsége, pontosabban nyolcvan százaléka belső keletkezésű volt, s a többi sem adódott kivétel nélkül valódi gallicizmusból vagy az olasz nyelv hang- és alaktanától teljesen elütő idegen kifejezésből.

Történeti-komparatív módszerének tekintetében is Foscolo Dantét tartja egyik ihletőjének, hiszen a *De vulgari eloquentia* szerzője is „történetileg elemezte az olasz nyelv korszakait”. Foscolo szerint Dante nyelvészeti traktátusának legfőbb érdeme az, hogy „megfigyelte a latinból származó nyelvek fejlődési folyamatát, múltbeli és jelenkori viszontagságait, valamint saját nyelvének alakulását, s ennek alapján megjövendölte, hogy az olasz nyelv nem fog akkora változásokat és ingadozásokat elszenvedni, mint versenytársai”. Igen helyes megfigyelés ez; történetileg igazolja az olasz irodalmi nyelv konzervatív jellegét.⁸

Míg a paviai előadásokban csak ízelítőt kapunk Dante nyelvének foscolói elemzéséből és találkozunk azzal a sokatmondó megállapítással, hogy ha az olasz nyelv törvényeit korszakok szerint akarjuk feltárni, akkor Dantétől kell elindulnunk, addig a londoni *Korszakok (Epoche)* idejére Foscolo a Dante-elemzést kibővíti, s a *De vulgari eloquentia* tanítását szervesen beépíti nyelvi nézeteinek rendszerébe. Dante elveivel azért is azonosul, mert fontos érveket nyer belőlük az akadémikus előírások ellen folytatott harchoz. Dante nyelvészetének kritikáján kívül Foscolo ama észrevételei is figyelemre méltóak, melyek Dante egyéni, utánozhatatlan, szabályokba nem szorítható stílusára vonatkoznak. Különösen érdekes az, amit az úgynevezett merész dantei képekről mond. Jelentéstani és szerkezeti szempontból hibátlanul értelmezi Dante következő sorait: *E quello a cui fu rotto il petto e l'ombra / Con esso un colpo per la man d'Artù* (szó szerint: „Saz, akinek keblét és árnyékát / Arthur egy csapással kettéhasította”). Modern hangvételű költői képelemzése Cesarotti tételéből indul ki: a képek megítélésében is fontos az elsődleges és másodlagos jelentés (*senso*), valamint a „helyénvalóság” (*convenienza*) kritériuma, de dicséretére válnék Galvano Della Volpe költészeti szemantikájának is: „A szavak energiája, a kifejezés tömörsége és a két verssor hangzása itt olyan művészettel kombinálódik, hogy azonnal felfogjuk a cselekvés vadságát és hirtelenségét. Amikor Dante a *con un colpo* helyett a *con esso un colpo* idiomatikus kifejezést használja – amit angolra talán csak körülírással lehetne lefordítani: *at one and the very same blow* – a kép tökéletesen kifejezi a költő szándékát”.⁹

Dante „merész” képeivel Cesarotti is foglalkozott. Egyik példája a *Poko* V. énekének 20. sora: *Io venni in luogo d'ogni luce muto* (szó szerint: „Minden fénytől néma helyre értem”). Az olasz nyelv össz-italiai jellegének hívei, mint Cesarotti és Foscolo is, azért hivatkoztak szívesen Dante képeire, mert velük is bizonyíthatták, hogy az irodalmi nyelv atyja, akit a puristák szigorúan követendő példának tartottak, olyan képeket és kifejezéseket használt, melyeket mint neologizmusokat elmarasztaltak volna, ha XVIII. vagy XIX. századi költő merészelte volna őket leírni.

⁸ EN, XI, 152.

⁹ CESAROTTI, M.: *Saggio sulla filosofia delle lingue*, in: BIGI, i. m., 385–386. FOSCOLO, U.: *Epoche*... EN, XI, 148.

Foscolo Dante-kultusza nemcsak Cesarottiéval rokonítható. Igen sokat merített ugyanis Perticari *Amor patrio di Dante* (Dante hazaszeretete) és *Introduzione ai trattati della lingua italiana* (Bevezetés az olasz nyelvről szóló értekezésekhez) című műveiből is. Ugyanez a Perticari volt az, aki Montinak, a nyelvi vitákban szintén fontos szerepet játszó költőnek azt javasolta, hogy újítsák fel „a nyelv itáliai jellegé”-ről alkotott XVI. századi elméletet. Dante nyomdokain pedig Monti is úgy határozza meg az olaszt, mint olyan művelt köznyelvet (*lingua comune illustre*), amely Itália minden városában jelen van, de egyikben sem honos. Említhetnénk még más neveket is a Dante-kultusszal kapcsolatban, Passavantiét vagy Bettinelliét is, s akár a kor valamennyi jelentős íróját felsorolhatnánk: a XVIII. század végétől és a XIX. század első éveitől kezdve a nemzeti egység gondolatának felébredése új lökést ad az egységes nemzeti nyelv eszméjének. S mivel a század elejének kiemelkedő irodalmárai nem toszkánok, rugalmasan és purista elfogultság nélkül értelmezhetik az egységes nyelv fogalmát.¹⁰

A számos Dante-felújító közül Foscolo véleménye látszik az egyik legtalálóbbnak; világosabban lát Manzoninál is, aki szerint Dante a *De vulgari eloquentiában* nem az olasz nyelvről, hanem az olasz költészet nyelvéről beszél. Igaz, hogy Foscolo sem vesz át mindent fenntartások nélkül Dantétől. Például felrója neki, hogy nem körvonalazta elég világosan az udvari nyelv fogalmát, és hiányolja „a tények és érvek sorozatára” épített bizonyítást, mert ez utóbbi nélkül valóban nehéz meggyőzni az embereket egy magában meglehetősen paradox állítás helyességéről, vagyis arról, hogy létezhet olyan élő nyelv, amelyet nem beszélnek. Rögtön ezután azonban maga Foscolo próbálja meg igazolni Dante mulasztásait, feltételezve, hogy a „nagy toszkán” bizonyára elmélyítette volna az olasz köznyelv fogalmát, ha a halál nem éppen érkekezésének írása közben ragadja el. Különösen nagyra tartja Dantét azért, mert a tájnyelvekről alkotott ítéletét bátor tárgyilagossággal saját dialektusára, a toszkánra is kiterjesztette, és megerősíti annak a dantei tételnek az igazságát, mely szerint a tájnyelvek csak akkor alakulhatnak át irodalmi nyelvekké, ha megszabadulnak helyi, városi – azaz vidéki – vonásaiktól, ha megőrzik anyaguk lényeges részét, de szükségszerűen megváltoztatják külső formáikat.

Foscolo elismeri, hogy az olasz nyelvnek ez a lényeges része jobbra a firenzei dialektusban rejlik, s Dante nyelvi gyakorlatáról szóló véleménye is inkább Machiavelli álláspontja felé közelíti, amikor megismétli, hogy Dante „szavainak többségét” a firenzei szókincsból merítette.

6. Machiavelli hatása

Machiavelli nyelvi nézeteinek közvetlen hatása Foscolo írásaiban több helyütt lemérhető. Amikor a paviai előadásokban úgy határozza meg az olasz nyelv arculatát (*indole*), mint az eredeti szókincs és az eredeti mondatfűzési szellem együttesét, azt is megjegyzi,

¹⁰ Foscolo így nyilatkozik Perticari jelentőségéről: „... az olasz nyelv kialakulásának kérdése mindmáig a levegőben lógna, ha az utóbbi években egy olasz irodalmár, aki néhány hónapja már nincs az élők sorában, nem gyűjtötte volna össze óriási szorgalommal és nem elemezte volna teljesen elfogulatlanul mindazokat a vulgáris nyelvű írásokat, melyek a Dante századát megelőző időkből fennmaradtak”. EN, XI, 47.

hogy a nyelv egyéni természetének megfelelően tudja befogadni és magához idomítani a különböző újdonságokat. Jellegzetes Machiavelli-terminussal él; az *accattare* 'átvenni' igét használja a szókölcsonzás folyamatának kifejezésére, amikor a *Harmadik korszakban* az írók felelősségéről elmélkedik: „Egyes írók, akik a stílus abszolút tisztaságával kérkednek, mivel képtelenek a régi könyvekből kiásott szépségeket életre kelteni, azoknak csak tetemeit mentik át, mégis beleveszik őket írásaikba; mások pedig, mivel olyan ideákat kell kifejezniök, melyeket a régiek nem ismertek, idegenektől vesznek át (*accattano*) szavakat és kifejezéseket, s azokat nem úgy használják, hogy spontán a nyelvhez simulnának”.¹¹

Míg Foscolo mesterében, Cesarottiban nem mutatható ki Machiavelli nyelvi értekezésének visszfénye, Foscolo egyik lapalji jegyzetében félreérthetetlenül hivatkozik rá, s Machiavelli alapeszméjét kiemelendő, munkájának címét *Dialogo su la lingua toscana di Dantéra* (Párbeszéd Dante nyelvének toszkánóságáról-ra) rövidíti.

Másutt pedig, híven Machiavelli traktátusának intelmeihez, megrója azokat, akik a *costituzione* és *condizione* típusú szavakat *costituzionra* és *condizionra* csonkítják, ellentétben a nyelv természetével és kívánalmaival. Machiavelli és Foscolo példáiban szinte teljes az egybeesés: „A toszkánok minden szavukat magánhangzóval végzik be, de a lombardok és a romagnaiak csaknem mindet mássalhangzóval zárják, mint *pane* és *pan*” (Machiavelli); „A latin *panis* – spanyolul *pan*, franciául *pain* – Itália csaknem minden északi tartományában csonkán ejtődik, de írásban egész Itáliában nem jelenik meg másként – kivéve olykor a költői nyelvet – mint *pane*; s nincs olyan olasz szó, mely kivonná magát ez alól a szabály alól.”¹²

Machiavellinek más, a nyelv fejlődésére vonatkozó megállapításai valószínűleg hozzájárultak – a többi forrással egyetemben – Foscolo *történeti szemléletének* kialakulásához is. Már Machiavellinél ezt olvassuk: „Könnyen elképzelhető, hogy mennyit szenvedett ezekben az időkben Itália és a többi római tartomány, hiszen nemcsak kormányuk és uralkodójuk változott meg, hanem törvényeik, szokásaik, életmódjuk, vallásuk, nyelvük, habitusuk, neveik is”.¹³ Machiavelli tehát éppen úgy összefüggést lát a társadalmi, politikai, erkölcsi változások és a nyelv fejlődése között, mint a későbbi századok nyelvfilozófusai és irodalmár-nyelvészei.

De Foscolo leginkább azért kedveli Machiavellit, mert nyelvezete tökéletesen kielégíti a foscolói stíluseszmény két fő követelményét, a kifejezés *világosságát* és *szenvedélyességét*, az ész és az érzelmek igényeit. „Senki sem írt Itáliában erőteljesebben, tömörebben és világosabban, mint Machiavelli. Minden szavának jelentése szinte eszének legmélyéről fakad, mondatai gördülékenyen, ragyogó és lényegretörő logikával illeszkednek egymáshoz. Ezenkívül kifinomult és nemes érzelmekkel felruházott ember volt . . . még ha sokan tagadják is korunkban . . . de ezek az emberek nem is konyítanak annyira az olasz nyelvhez, hogy minden sajátosságát érzékelni tudják”.¹⁴ Példásnak tartja Machiavelli stílusát azért is, mert mentes volt a „boccacciói szórendváltoztatásoktól”, vagyis nem próbálta rákényszeríteni az olasz nyelvre a latin mondatszerkezetet, nem dobta a mondat

¹¹ EN, XI, 159.

¹² MACHIAVELLI, NICCOLÒ: *Tutte le opere*. A cura di Mario Martelli. Firenze, 1971, Sansoni, 925. FOSCOLO, UGO: EN, XI, 124.

¹³ MACHIAVELLI, *i. m.* 637.

¹⁴ EN, XI, 228.

végére az állítmányt, mint Boccaccio, nem zsúfolta tele körmondatait felesleges díszekkel, hanem „tisztá és világos” olaszszággal írt.

A tiszta és világos olaszszág többek között a szavak pontos és világos „jelentéseiből” adódik. Ugyanezt a stíluseszmenyt, a „találó, pontos szóhasználatot” (*stretta proprietà verbale*) akarja követni Foscolo saját nyelvi gyakorlatában is. A fogalmak kristálytisztá megjelenítésére, a felesleges díszek elvetésére, a szigorú logikával felépített mondatokra vonatkozó megjegyzések a felvilágosodás nyelvi ideálját idézik emlékezetünkbe, míg az érzelmi részvétel követelménye, amely az erőteljes kifejezés, a kifinomult és nemes érzelmek hangsúlyozásában tükröződik, a szenzualizmusban is gyökerező romantika egyik jellemző vonása.

Foscolo Machiavelli-tiszteletét megerősíthette Parini véleménye is, aki *A fejedelem* szerzőjének nyelvét „hatásosnak, tömörnek és világosnak” tartotta. Parini szerint Machiavelli igen helyesen járt el, amikor korának beszélt nyelvét követte: éppen a gondolatokat gyorsan megvilágító erőteljes kifejezések tették Machiavelli stílusát világossá és hatásossá, a világosság és hatásosság ugyanis az egyes terminusok találó használatától függ. Machiavelli nyelvének tehát nem az a nyitja, hogy toszkánul, pontosabban firenzeiül írt, hanem az, hogy nyelvhasználata *természetes* volt.

Igaz, hogy Foscolo lényegében fenntartás nélkül átveszi Machiavellitől a kölcsön-szavak hang- és alaktani alkalmazkodásáról szóló megállapításokat – hogy ebből az elméletből újabb érveket kovácsoljon a nyelv alakíthatóságának és rugalmasságának bizonyításához –, igaz, hogy mintaszerűnek tartja Machiavelli stílusát is, de nem hasznosíthatja a *Párbeszéd* (*Dialogo*) alapgondolatát, vagyis azt, hogy az olasz irodalmi nyelv kizárólag a firenzei dialektusban leledzik, nem pedig az az egységes itáliai nyelv, melyről Dante álmódott.

Mint láttuk, Foscolo sem kételkedik az olasz nyelv alapvetően firenzei jellegében, de nem zárkózik el az „ésszerű átvételek” elől, mert tudja, hogy a nyelvek készségesen alávetik magukat bármiféle irányításnak vagy egységesítő törekvésnek, ha a beavatkozás nem ellenkezik a nyelv *génuszával*.

7. A nyelv génuszának fogalma Foscolo nyelvi nézeteiben

A felvilágosodás nyelvfilozófiájában igen elterjedt fogalmat, a nyelv génuszát Foscolo a paviai előadásokban a *tempra* ('hajlandóság'), *carattere* ('jellem', 'jelleg') és a már említett *indole* ('arculat', 'készség', 'hajlam') kifejezésekkel közelíti meg. Az egyes nyelvek – mondja Foscolo – sajátos arculatukat és „mozgásukat”, azaz jellegzetes kifejezőmódjukat a szavak (*voci*) kombinációjából vagy társulásából nyerik el, vagyis a szó- és mondat szerkezetek alakítják ki a különböző nyelvek sajátos természetét. A nyelvek *belső* természetét vagy jellegét és külső formáikat, azaz hangtani jegyeiket Foscolo szerint a társadalmi helyzet, az éghajlat és a legnagyobb írók nyelvszabályozó tevékenysége szabja meg.

Ha Foscolo olykor eltúlozza is a felvilágosodás nyelvfilozófiájában annyira kedvelt éghajlati tényező fontosságát, és olykor túl gépiesen következtet is a társadalmi (kormányzati) formák különbségéből a nyelv eltérő fejlődésére, kétségtelenül helyesen alapozza meg a londoni előadásokban kiteljesedő *történeti nyelvszemlélet* tárgyi és társadalmi oldalát.

Az egyes nyelvek egyéni adottságai mögött a költő feltárja az *örök nyelvtani és szabályozó elvet*, a „*ragione grammaticale*”-t. Ez a racionális mag az általános értelem követelményeinek felel meg, de szükség esetén igazodik a nyelv adottságaihoz, sajátos természetéhez.

Ez a dialektikus viszony, mely Cesarotti nyelvtani és retorikus génuszának fogalmára emlékeztet, lehetővé teszi a kölcsönszavak és más neologizmusok befogadását anélkül, hogy a mondatfűzés génusza megváltoznék.

Mint láttuk, a paviai előadások idején Foscolo inkább ellenségesen fogadja az „idegen portékák”-at, mert a nyelv tisztaságát és nemzeti jellegét félti tőlük (majdnem úgy, mint Kisfaludy Sándor), de a továbbiakban egyre megértőbb lesz a „hozzáadásokkal” és „elvételekkel” szemben. Mindvégig ragaszkodik azonban ahhoz az alapelvhez, hogy az átvételekkel gazdagodó nyelv új köntöse ne takarja el eredeti természetét, ne hazudtolja meg a nyelv eredeti génuszát.

A londoni időszakban álláspontja már félreérthetetlen: ekkori felhívásai határozottan a puristák, a konzervatív Crusca-akadémia ellen irányulnak. Egyre gyakrabban hangsúlyozza, hogy az olasz nyelv „eredeti és sérthetetlen szerkezete” hajlékonyan simul azoknak a kezéhez, akik tudnak vele bánni, de ellenáll a grammatikusok és akadémikusok önkényének. A londoni korszakban használja először a *genio* kifejezést is az *indole*, *carattere* vagy *tempra* szerepében: „megvizsgáljuk az olasz nyelv eredetét, korszakait és génuszát . . .”¹⁵

Foscolo számára – éppen úgy, mint elődjei, a felvilágosult gondolkodók és irodalomárok nagy része számára – a nyelv jellegének ismerete kulcsot ad a népek történetének megismeréséhez: „Ha valaki nyomon tudná követni ezeket a [nyelvi] változásokat, rájönne arra, hogy miként népesült be fokozatosan a Föld és hogy miként oszlott az emberi nem különböző nemzetekre”.

Foscolo Voltaire-től származtatja ezt a felfogást. Voltaire figyelmeztetett bennünket arra – mondja a költő –, hogy a nyelvek eredetének és változásainak kutatása közben megismerhetjük a nemzetek történetét, szokásait és génuszát. Valóban, Voltaire utalt arra, hogy a nyelv génuszának története szorosan összefügg a nemzet és génuszának történetével. De Voltaire és Foscolo között nincsen űr a gondolat folyamatosságában. Csupán Itáliában Baretti, Algarotti, Napione, Gravina, Muratori és főként Cesarotti tölti be az áthidaló szerepét. Puppo is hangsúlyozza, hogy az olasz felvilágosodás írói a nyelv génuszának fogalmát a nemzet génuszának fogalmához kötik, s a nyelv génuszát szellemi (tudományos, vallási, államformára vonatkozó) és fizikai (területi, éghajlati) tényezőkkel határozzák meg.

Parini is felhasználja a nemzet és a nyelv génuszának fogalmát. A szépirodalom alapelveiről szóló értekezésében (*Dei principii delle belle lettere*) Foscolóhoz hasonlóan a szavak sajátos kombinációjával magyarázza a nyelv génuszának lényegét és ő is az *indole* 'adottság, arculat' kifejezéssel jelöli.

A nyelv génusza fogalmának tudományossá és világivá válását Luigi Rosiello a Port-Royal-i racionalista körből eredezteti és *A felvilágosult nyelvészet (Linguistica illuminista)* című munkájában külön táblázattal szemlélteti a fogalomhoz tapadt rokonértelmű kifejezéseket. Ha Foscolót és Parinit is be akarnánk illeszteni Rosiello képletébe,

¹⁵ EN, XI, 5.

Baretti és Tagliazucchi közelében kellene elhelyeznünk őket az *indole* terminus gyakori előfordulása alapján, de mivel Foscolo más szinonimákat is használ — *carattere, tempra, natura*, sőt *genio* —, hovatarozása bonyolultabb kérdéssé válik. Talán felesleges is töprengeni azon, hogy közvetlenül kitől, Cesarottitól vagy másoktól vette-e át Foscolo az említett meghatározásokat, mivel a *génusz* fogalma a XVIII. század végén, hogy úgy mondjuk, köztulajdon volt. Mindenesetre amikor Foscolo megkülönbözteti az egyetemes nyelvtani vezérlőelvet és a nyelv sajátos természetét vagy arculatát, akkor lényegében Cesarotti felfogását követi, a nyelv génuszának nyelvtani és retorikus génuszra való kettéválasztását visszhangozza. A londoni *Korszakok*ban a költő a nyelv génuszának történeti összetevőit — a kormányformákat, az etimológiákat, a hangfejlődéseket — vizsgálva szintén merít Cesarottiból: gondoljunk csak a nyelvek és nemzetek „növekedésének” allegóriájára. Vicót, Locke-ot és Condillacot folytatja viszont, amikor azt fejtegeti, hogy a népek természetét és nyelvét az éghajlat és a kormányzat határozza meg. Mindenkinél alaposabban kidolgozza azonban a társadalmi és nyelvi események kölcsönös viszonyának történeti-dialektikus vizsgálatát, s így jut el az olasz nyelv történetének első tudományos összegezéséhez.

8. Foscolo történeti nyelvszemlélete

Az *olasz nyelv korszakainak* bevezetésében Foscolo ismerteti a történeti-összehasonlító módszer előnyeit: valamely nyelv történetének elemzése — az analógia és az összehasonlítás révén — az összes többi nyelv fejlődésének alapelveit is feltárja: „Az olasz nyelv távoli és rejtelmes eredetének felkutatására tett kísérlet inkább a kíváncsiság, mint a hasznosság hajtotta fáradozás lenne, ha az ebből származó ismereteket nem alkalmazhatnánk más időkre és országokra”. Tisztában van vállalkozása újszerűségével is: eddig „senki sem tanulmányozta *filozófiai szempontból*” az olasz nyelv eredetét, korszakait és fejlődését, hogy „analogikus úton megismerhessük annyi más nyelv fejlődésének és átalakulásának rejtett folyamatait és indítóokait” (az én kiemelésem, Sz. Gy.).¹⁶

Ez a *korok szerinti* filozófiai vizsgálódás, mint ahogyan Foscolo Taylornak írott, 1825. június 30-i levelében aláhúzza, új, mert *dialektikus* és *időrendi*. Dialektikus módszert alkalmaz Foscolo, amikor az igazság különböző megjelenési formáit is az éghajlat, a kormányforma, a neveltetés és az egyéni természet függvényének tartja, amikor a hangváltozások folyamatának észrevétlenségéről beszél, amikor a nyelv és az irodalom kölcsönös függőségét és együttes fejlődését bizonyítja, vagy amikor világosan megfogalmazza nyelvtörténeti tanulmányának vezérelvét: „a nyelvek csupán a kiejtés révén alakulnak át és válnak szét”.¹⁷

Időrendi, azaz történeti-dialektikus és összehasonlító, korának filozófiáját alkotóan felhasználó módszerének köszönhetően Foscolo munkája nemcsak az olasz nyelv első nagy történeti szintézise, hanem olyan általános nyelvészeti felismeréseket is közvetít, melyek a modern nyelvészet (indoeurópai összehasonlító nyelvészet, jelelmélet, romanisztika stb.) tudományának folyamatos kialakulását bizonyítják, igazolva Chomsky, Rosiello

¹⁶ EN, XI, 3.

¹⁷ EN, XI, 118.

és Kelemen nézeteit arra vonatkozóan, hogy a modern nyelvtudomány nemcsak az érett romantika eredménye.

Azért kell a nyelvi kérdések elemzésével kezdeni az irodalom és a történelem tanulmányozását is – mondja Foscolo –, mert „az emberi társadalmak kölcsönös szerződései csupán a nyelv eszközeivel tarthatók fenn”, de dialektikusan, a nyelv változásait, a „szóhasználat”-ot a valóság és a társadalom határozza meg. Még akkor is, ha „egyes nemzetek, amelyek a Föld más féltékénjén egészen más éghajlat alatt lakoznak, s külön törvényekkel és kormányformákkal rendelkeznek, és bár látszólag nem beszélnek más nyelvet, lévén valamely népek vadonatúj gyarmatai, előbb vagy utóbb szükségszerűen megváltoztatják az anyaország nyelvét, olyannyira, hogy az, ha nem is egészen más nyelv, de kétségtelenül annak új dialektusa lesz”.¹⁸

Mint már utaltunk rá, Foscolo szerint a *kormányforma* olyan történeti, politikai tényező, amely *közvetlenül* meghatározza a nyelvek fejlődését. Az olasz nyelv történetének ismertetése közben például nagy fontosságot tulajdonít annak a ténynek, hogy a X. században az olasz városok többsége köztársasági államformát választott, s mint az antik görög városállamokban, az effajta *népi* kormányzat kedvező körülményeket teremtett a nyelv és az irodalom virágzásához. Foscolo, aki mint mondtuk, a szabadság eszméjének rajongó híve volt, nyelvi nézeteiben is következetes maradt önmagához. Minden alkalmat megragad arra, hogy kifejtse: a nyelvek csak azokban a „városokban” fejlődnek szabadon, melyek nem zsarnokok uralma alatt nyögnek. A szabadság imádata is hozzájárul ahhoz, hogy szembeszegül mindenféle „akadémikus” megszorítással és bigott magatartással; úgy véli, többek között azért virágzott a nyelv Firenzében, mert ott kergették le legelőbb a szerzeteseket a szószerkekről.

Történeti szempontjai a hang- és jelentésváltozások állandó elemzésében is megmutatkoznak. Abból indul ki, hogy a kiejtés- és jelentésváltozások az idő függvényei, vagyis a nyelv különböző korszakaiban kell felkutatni őket, majd megállapítja, hogy a nyelvek teljes megismeréséhez a régi íráskor és dokumentumok nyelvészeti tanulmányozására van szükség. „Ha a grammatikusok, a szófejtők és a régiségkutatók a mi módszerünket alkalmazták volna azoknak a sajátosságoknak, képzéseknek, régi és új jelentéseknek a vizsgálata közben, melyekkel idővel minden nyelv szavai átitatódnak, vagyis ha a politikai eseményeket az irodalomtörténetre alkalmazták volna, talán kevesebbet vitatkoztak volna és jobban megértették volna egymást.”¹⁹

A nyelv történetileg meghatározott géniuszának visszanyerése Foscolo szerint igen fontos az antik irodalom fordításában is. Ismeretes, hogy Foscolo kora a fordítások kora: Cesarotti *Osszianjából*, Pindemonte *Odüsszeiájából*, Foscolo *Iliász*-fordítási kísérleteiből is számtalan nyelvészeti tanulság fakad. Ezek szerint a jó fordításnak nemcsak a tartalmat, az alap gondolatot kell visszaadnia, hanem a történetileg meghatározott jelentésárnyalatokat is, azokat a konnotációkat, melyeket Foscolo „apró ideák”-nak (*minime idee*) vagy „mellékideák”-nak (*idee accessorie*) nevez. Ezek a megnevezések Cesarotti *senso accessorióját* (‘mellékértelme’) és Condillac *idéés accessoirejait* (‘mellékideák’) visszhangozzák, de gyökereiket Locke-ban is megtaláljuk, akit, mint tudjuk, Foscolo igen tisztelt és sokat tanulmányozott (lásd a „kötőszavak” szerepét).

¹⁸ EN, XI, 3.

¹⁹ EN, XI, 135.

A mellékideák történeti visszanyerése kapcsán Foscolo kijelenti: ahhoz, hogy a fordító vissza tudja adni Homérosz képeit, járatosnak kell lennie Homérosz korának teológiájában, szokásaiban, a „hősi korok” mesterségeiben. A líraiságnak ez a történeti felfogása közel áll Marx azon megállapításaihoz, hogy a „legmagasabb líraiság határozottan történeti”, és „ha megpróbálnánk kiszakítani Pindarosz műveiből a történeti-mitológiai elemeket, megfosztanánk őket életerejüktől”.

De nemcsak a fordítónak kell újra felfedeznie a jelentésárnyalatokat. Figyelmeznie kell rájuk minden írónak és költőnek műveik alkotása közben, mert csupán akkor tudnak hatni olvasóikra, ha kifejezéseik teljes jelentésmezéjét birtokolják. Az olvasókra pedig hatni kell, ha mozgósítani akarjuk őket. A Risorgimento első éveiben járunk: az íróknak és a költőknek, akik a szó eszközének legfőbb letéteményesei, ügyesen kell bánni ezzel a fontos eszmei fegyverrel.

Folytathatnánk tovább, de Foscolo e néhány felismerése is elegendő mértékben igazolja nyelvszemlélete modernségét, s azt, hogy milyen tökéletesen olvad össze benne a felvilágosodás és a romantika nyelvfilozófiája. Nagyon sok fontos mozzanatot tartogat még az a történeti elemzés is, melyet a költő az úgynevezett *utazási vagy kereskedelmi olasz nyelv* („italiano itinerario o mercantile”) létrejöttéről és elterjedéséről tár elénk, bizonyítva, hogy a beszélt nyelv egységesedése már Dante korában elkezdődött, s az utazásoknak, kereskedelmi kapcsolatoknak köszönhetően a következő századokban újabb lendületet kapott. Az interregionális közlésnek ebből az embriójából és az írók konvenciójának (*consenso*) segítségével fog a nemzeti standard olasz megszületni.

Részletes elemzést igényelnének Foscolo romanisztikai és indoeurópai nyelvészeti fejtegetései, a szupersztrátum szerepére vonatkozó tételei, a latin nyelv britanniai behatolásával, európai elterjedésével, a germán és arab átvételekkel kapcsolatban. Példái többször megegyeznek a mai romanisztikák leggyakoribb példáival (vö. *arsenale, elmo, guerra*). A monogenezis felé tekintő megjegyzései sem hatnak egészen tudománytalanul, ha Dolgopolszkij és Andronov friss feltételezéseire gondolunk.

A számtalan nyitva hagyott kérdés közül utalni szeretnék még arra, hogy érdekes tanulságokat rejtget magában Foscolo, Leopardi, Manzoni és esetleg Ascoli nyelvi nézeteinek összevetése, de valószínűnek látszik, hogy Foscolo az áthidalás legerősebb elméleti tartópillére (Leopardiban nincs történetiség, Manzoni olykor purista és toszkanizáló álláspontra helyezkedik). Külön tanulmányt érdemelne Foscolo nyelvészeti és tudományos terminológiája, hiszen abban a korban élt, melyet Folena a „lexikai forradalom” korának nevezett,²⁰ s azt is hasznos lenne megvizsgálni, miként tükröződnek Foscolo költői nyelvében, stílusában nyelvészeti nézetei.

²⁰ Izelítésként hadd álljon itt Foscolo néhány, leggyakrabban használt terminusa: *segno, comunicazione, uso, la parola come mezzo, idea, concetto, cambiamenti di significati, minima idea, idea accessoria, voci, parole, desinenza, particelle, trasposizione, mutamenti, indole, tempra, carattere, natura, genio, linguista, italianista, purista, boccaccevole, petrarchevole, accademico, grammatico, pedante, neologista*.

Egy regény szókészlete és a környezetfestés

FÁBIÁN ZSUZSANNA

Az itt következő elemzés egy terjedelmesebb dolgozat része, amelyben egy mai olasz író, Leonardo Sciascia *Il quarantotto* c. kisregényét elemeztük stilisztikai szempontból. Célunk volt a stilisztikai elemzésen kívül az is, hogy megalkossuk első részét egy nagyobb munkának, mely a mai olasz próza nyelvezetének legjellegzetesebb stílusjegyeit térképezi majd fel. Választásunk azért esett a prózastílus vizsgálatára, mert e műfaj nyelvezetének kutatása közismerten elégtelen mértékű mind a nyelv-, mind pedig az irodalomtudomány részéről.¹

A dolgozatban elvégzett elemzés egyrészt egyéni stílusvizsgálat, hisz Leonardo Sciascia szicíliai író egyik 1959-ben megjelent kisregényének nyelvezete az elemzés tárgya; másrészt azonban vizsgálódásaink műfaji szempontúak is, hiszen a kiválasztott regény bizonyos részletei a prózán belül egy sajátos alcsoporthoz, az értékező szépprózához (ol: *racconto saggio*) tartoznak. A dolgozat feltárja tehát egy író egy bizonyos prózai *műfajának* nyelvi-stilisztikai sajátosságait.

A számtalan lehetséges stílusmegközelítő módszer közül mi két ellentétes, de egymást szervesen kiegészítő eljárást választottunk.² Először a nyelvi eszközökből kiindulva vizsgáljuk meg azt, hogy bennük milyen stílushatás valósul meg. A második út pedig a kiváltott stílushatásból indul ki, és azt keresi, hogy milyen nyelvi eszközöket használt föl szándékai megvalósítása végett az író.

E két alapvető elemzési módot az *Il quarantotto* nyelvezetének feldolgozása során elsősorban az alaktanon és a rondságtanon belül alkalmaztuk. Mivel célunk a regény nyelvezetének minél komplexebb feltárása volt, a szókészletet sem hagytuk ki a vizsgálatból: arra voltunk kíváncsiak, hozzájárul-e a szókészlet a környezetfestéshez egy történelmi regényben, és ha igen, mennyiben.

Az alábbiakban a dolgozatból – mutatóványképpen – a szókészletet feldolgozó fejezetet közöljük.

*

Egy adott mű szókészleti elemzése sokféle szempont szerint történhet. Lehetne alkalmazni például *A magyar stilisztika vázlata* című tankönyv felosztását (Tankönyvkiadó, Budapest, 1974, 24–59); vagy – olasz műről lévén szó – Gáldi László *Elementi di stilistica italiana* (Tankönyvkiadó, Budapest, 1968) című egyetemi jegyzetének csoportosítását (54–72).

¹ Vö. Kritika II (1964), 2, 26; Magyar Nyelv LXV (1969), 479–498.

² Vö. BÁRCZI GÉZA: *Stíluselemzés* (Jókai: *Az aranyember*). Magyar Nyelvőr 83 (1959), 429–430.

Dolgozatunk céljának azonban nem felelne meg sem a fenti (vagy a hozzájuk hasonló) felosztások valamelyikének alkalmazása, sem pedig egy esetleges újabb csoportosításnak a bevezetése és ennek követése az elemzésben. Véleményünk szerint egy ilyen jellegű vizsgálat fölöslegesen terjedelmes és részletes lenne, és nem is lenne tökéletesen alkalmas annak a célnak a megvalósítására, hogy felvázoljuk egy mai, bizonyos fókig új műfajú történelmi regény szókincsét, éppen ennek történelmi regény mivoltát tartva elsődlegesen szem előtt. Ezért azután az *Il quarantotto* szókészletét csak egyetlen nézőpontból, a környezetfestés szempontjából kiindulva vizsgáljuk; arra figyelve, melyek benne a történelmi regény számára fontos stilmák.

A környezetfestés vizsgálata nemcsak stilisztikailag, hanem műfajelméletileg is hasznosnak ígérkezik. Mivel történelmi regényről van szó, különösen érdekes vizsgálódásunk eredménye a nemrég sokat vitatott korhűség, nyelvi „korszerűsítés”³ szempontjából is.⁴ Természeténél fogva ugyanis éppen a környezettel kapcsolatos szókincs feldolgozása fog választ adni arra, hogy az értekező széprózában, a „racconto saggio”-ban milyen mértékben tartja fontosnak az író a történelmi kor (a mi esetünkben a Risorgimento Szicíliajának) megjelenítését.

Az *Il quarantotto*-ban leírt események színhelye Castro városa. Jóllehet a regény szerint ezt környező nyugat-szicíliai városok valóban léteznek, Castro helységnevével nemhogy Szicília, de egész Olaszország térképén sem találkozunk. Így tehát fiktív környezet festéséről beszélhetünk csupán, de ez a környezet mégis reális: Sciascia ugyanis Castro megalkotásakor a szicíliai valóság tipikus elemeit használja föl. Ez természetesen azt is jelenti, hogy a környezetfestésben csak bizonyos határig mehet el az író, s tartózkodnia kell az egyénítő eljárásoktól. Ennek révén ez az írói képzelet által megalkotott városka a szicíliai városok szimbolikus képviselőjévé válik. (Tkp. a név megválasztása is a város jelképes voltára utal. A *Castro* név ugyanis minden bizonnyal a latin *castrum* ‘település, város’ jelentésű szóból származik; ez a tág, általános jelentés is hozzájárul a szimbólumérték megerősítéséhez.)

Mielőtt rátérnénk ennek a fejezetnek a tulajdonképpeni feladatára, a környezetfestés szókincszeti elemeinek vizsgálatára, körül kell határolnunk magának a környezetfestésnek a fogalmát. Környezetfestésen mi elsősorban az embert körülvevő természetes és mesterséges dolgok pusztá megjelenítését vagy leírását értjük. A környezetfestés körébe tartozónak véljük továbbá az olyan fogalmakat is, amelyek a tárgyakhoz vagy a korban élt emberekhez való szoros kötődésük révén szintén a környezet elemeinek tekinthetők, és amelyek nagyban hozzájárulnak a kor hű ábrázolásához. (Ilyennek tekintjük pl. a mértékegységek, a foglalkozások, a katonai rangok stb. nevét.)

A környezetfestő szavak feldolgozása során először az ember természetes környezetének, a növény- és állatvilágnak a megjelenítését vizsgáljuk meg. Ezután áttérünk az ember mesterséges környezetét ábrázoló szavak feldolgozására: az épületek külső és belső

³ Prohászka J. nem túl szerencsés terminusa; Magyar Nyelvőr 76 (1952), 189–198.

⁴ PROHÁSZKA J.: *Archaizálás a történelmi regényben* (Darvas József: *A törökverő*). Magyar Nyelvőr 75 (1951), 370–372. PROHÁSZKA J.: *A történelmi regények nyelvi korszerűsítéséről*, Magyar Nyelvőr 76 (1952), 189–198. MARTINKÓ A.: *A nyelvi archaizálás kérdéséről* (Gergely Sándor: *Dózsa György*). Magyar Nyelvőr 78 (1954), 369–374. KOVALOVSKY M.: *A nyelvi régieskedés ifjúsági irodalmunkban*, Magyar Nyelvőr 81 (1957), 434–439.

leírásán kezdve, a berendezéseken, ruhákon stb. át eljutva a környezetet alkotó legapróbb tárgyakig. Utoljára hagytuk az előbb említett egyéb fogalmakat jelölő szavak segítségével történő környezetfestés megvizsgálását.

*

Amikor az embert körülvevő világról beszélünk, az elsők között gondolunk a természetes környezetre. Ennek ábrázolása az olasz irodalomban mindig is jelentős szerepet játszott, a déli írók műveiben pedig jellegzetes tartalommal is telítődik. Verga, Vittorini, Lampedusa és mások ábrázolásaiból úgy tűnik, hogy ezen a tájon a természeti erők hatása közvetlenebb az itt élőkre, mint másutt; hiszen a termelő munka közben ellenük folytatott harc reménytelen és kilátástalan, így a természeti erők az emberek sorsát közvetlenül alakítják és meghatározzák.

Az *Il quarantottó*ban Sciascia következőképpen jeleníti meg a természeti erőket:

... pareva si fosse a due ore di notte, dentro quel nero di alberi e di terra, anche se il sole vampava da scorticare ... (97)

Quando i canti tacevano si sentivano le messi frusciare nel refole arso del vento ... (155)

Poi apparve Castro, bianca da sembrare incandescente nel fuoco del sole, un paese mai visto mi pareva ... (157)

... il Natale era vicino, il giardino era un intrico di rami spogli, solo gli ulivi rabbrivivano di foglie nel vento. Il paese pareva deserto, vibrava nell'affannoso suono del mare come una cassa di chitarra ... (118)

A regény 66 oldalas terjedelméhez képest tehát viszonylag kevés teret szentel az író a természeti erők ábrázolásának. De ami megjelenik, az pontosan az, amit a szicíliai klímából az író előfutárok és kortársak is lényegesnek tartanak: a nap és a szél uralma jellemző e tájra. A nap tüze bőrt nyúzóan perzsel; a szél forró fuvallatai minden élőlényt eltikkasztanak; télen pedig a szél a tenger zúgását hozza. A természet tehát nem engedelmes eszköz az ember munkájában, és nem is szemet-lelket gyönyörködtető látvány: ez a világ Sciascia pár ecsetvonással felvázolt ábrázolásában is az ember örök és legyőzhetetlen ellensége.

A természeti erők meghatározzák egy táj növény- és állatvilágát is. — Ezen a naptól perzsel, szélről szárított vidéken élő növények közül Sciascia a következőket említi meg: *ulivo, mandorlo, noce, albero di caccamo, albero d'India, vite, magnolia, rosa, pomodoro, anguria*. A leggyakrabban az *olajfa* (ol: ulivo) szerepel; ez a gyakoriság híven tükrözi a szicíliai növényzet valóságos képét is, hiszen valóban az olajfa a sziget legjellegzetesebb növénye:

Dall'alto di un *ulivo* Cristina ed io guardavamo la scena. (104)

... gli *ulivi* rabbrivivano di foglie nel vento. (118)

Io stavo un po' in disparte, appoggiato al tronco di un *ulivo* ... (162)

Érdekes megfigyelni a regényben szereplő növények fajta szerinti megoszlását: a legtöbb a faféleség (*ulivo, mandorlo, noce, albero di caccamo, albero d'India*); kevés a gyümölcs (*pomodoro, anguria*) és a kerti díszvirág (*rosa, magnolia*). Még a báró hatalmas, parkszerű kertjében is csupán ezek az igénytelennek mondható növények fordulnak elő, nem látunk különbséget a főúri kert és a kietlen táj, a senki földjének flórája között.⁵

Igen jellemző Sciascia stílusára az említett növények megjelenítési módja is: jelzővel egyetlen virágnév áll (*grandi rose*, 97), és egyetlen fajtánál tudunk meg valamit annak milyenségéről (*alberi d'India dai tronchi che parevano ammassi di corde, e rami che come corde scendevano a radicarsi nella terra*, 97). Tehát a növények csak megjelennek, de alaktalanok és színtelenek maradnak.⁶

Megjelenik az *Il quarantotto*-ban a természetes környezet másik alkotórésze, az állatvilág is. A regényben a következő öt állatfajtaival találkozunk:

... [tra gli alberi] c'era fresco come nelle grotte, un suono d'acqua che metteva sonno e qualche volta paura, *uccelli* che si chiamavano a festa e improvvisi silenzi lacerati dal grido della *ghiandaia*. (97)

— le *pecore* arriveranno entro un'ora; e anche i *buoi*... (160)

— ... non ti perdere ché le *pecore* tu devi trovarmele — e il barone disse — *pecore* cercate? (158)

[il colonnello Türr] Mi disse che bisognava trovare delle *pecore*... (156)

... [il barone] a *cavallo* girava per le sue terre... (145)

Gli ufficiali fermarono i *cavalli*... (157)

... mio padre alzava la lanterna e affiorava dallo scuro un *cane* o un *gatto*... (102)

Una voce disse — chiama i *cani*... — e mio padre acquietò i *cani*... (129)

⁵ Igen tanulságos következtetéseket tudunk levonni a Sciascia és a Giuseppe Tomasi di Lampedusa: *Il gattopardo* c. regényében megjelenített növényvilág összehasonlításából. A mindkét írónál szereplő növények: *ulivo, mandorlo, vite, magnolia, rosa*; ezek tehát Szicília karakterisztikus növényei. Lampedusánál nagyon sok növénynév szerepel, sokkal több, mint Sciasciánál. Ez azt is jelenti, hogy a fajták változatossága is nagyobb; így pl.: fák (*platani-platani, eucaliptus, aracuarie, pino, lecci, sughero*), gyümölcsök (*pesca, nespola, ananas*), cserjék (*tameria, cicuta, saggine, ginestre, alloro, mortella, gaggia, bougainvillea*), fűvek és gyógynövények (*origano, basilico, mentuccia, menta, trifoglio, rosa-merino*), virágok (*garofanini, zagare, geranio, rose Paul Neyron*). Megfigyeltük azt is, hogy Lampedusa ábrázolásában jól elválik egymástól a gondozott (főúri) kert és a kopár Belső-Szicília növényzete: míg az előbbiben virágok, díszcserjék és ritka fák díszlenek, addig az utóbbi csupán silány bokroknak és fűféléknek ad otthont.

⁶ Az imént összehasonlításul már felhozott Lampedusa ábrázolásmódja éppen az ellenkezőnek mondható: az ő növényei színesen és ezer alakban pompáznak (sok a jelző és a határozó). Írói célja neki nem a pár vonással történő, általánosító, tipizáló vázlatrajz, hanem a részletekben való elmerülés, mely részletek a szereplők számára lényegi részét jelentik annak a világnak, amelyben élnek.

Egy kivételével (*ghiandaia*) tehát háziállatok tűnnek fel a regényben, mégpedig a leggyakoribb, a legközönségesebb háziállatok. Éppen ezért ezeknek az állatoknak a szerepeltetése csak részben jelenti Szicília jellegzetes állatvilágának a bemutatását is. Az idézetekből az is kitűnik, hogy a növényekhez hasonlóan az állatok is csak pusztán megjelenésükkel segítik a környezetfestést; nincsen semmilyen tulajdonságuk, nem tudjuk meg közelebbről, milyen fajtához tartoznak.

A környezetrajz szempontjából a természet képénél talán még fontosabb az ember által létrehozott világ ábrázolása. Míg ugyanis az előbbi csak egy bizonyos tájegységre jellemző, utóbbi árulkodik a cselekmény koráról is.

A „mesterséges” környezet legnagyobb egységének a várost tekintjük, a mi regényünkben Castrót, ahol az események legnagyobb része lejátszódik. Fejezetünk bevezetőjében már utaltunk arra, hogy ezzel a településsel Sciascia a szicíliai városok típusát, modelljét alkotta meg. Hiszen városháza (*palazzo Senatorio*), valamilyen főúri palota (*palazzo Garziano*), kaszinó (*casino di compagnia*), városkapu (*porta Trapani*), templomok (*chiesa di Sant'Ignazio, chiesa di San Rocco, chiesa del Gesù*), püspöki palota (*palazzo vescovile*) és kolostor (*monastero di San Michele*) a sziget minden nagyobb városában van; sőt: Castro még színházzal — igaz, évek óta nem használt színházzal (*teatro comunale*) — is dicsekedhet; és mivel tengerparti fekvésű, kikötője (*porto*) is van.

Mindezeket az épületeket összefüggő városképben csak egyszer látjuk a regényben: akkor, amikor Garibaldi Castróba bevonuló seregének katonájaként az író szereplő megpillantja az előttük elterülő várost:

Poi apparve Castro, bianca da sembrare incandescente nel fuoco del sole, un paese mai visto mi pareva: eppure distinguevo tra le case il verde del *giardino* in cui ero cresciuto, *il palazzo Garziano, il monastero di San Michele e il palazzo vescovile*; e *la porta* ad ogiva, dentro cui si imbuca già la testa della nostra colonna, era bene *Porta Trapani* . . . (157)

A bevezető általános kép, a nap tűzében fehéren izzó város részletei felsorolásban bontakoznak ki. A kert, a bárói és a püspöki palota, a kolostor, a Trapani-kapu nem egymáshoz viszonyított, pontos leírásban tűnik fel: a hosszú menetelésben, a napon és a porban elfáradt garibaldista szeme előtt kavargó képben villannak fel az épületek, színük és formájuk csupán foltként érzékelhető (*il verde del giardino, la porta ad ogiva*).

Összefogó városképet tehát csak egyetlen helyen találunk az *Il quarantottó*-ban; az épületek egyébként elszórtan fordulnak elő. Szerepeltetésük általában nem önmagukért, pl. leírásukért történik, hanem határozott funkciójuk, szerepük van: rendszerint valamelyik epizód háttérül szolgálnak.

Az épületek külsejének leírása fontos eszköze lehet a környezetfestésnek, hiszen az építészeti stílust felismerve egy-egy korszak közelebbi behatárolásában is segítenek. A cselekmény szempontjából központinak mondható castrói épület a Garziano-palota, mellyel a regény elején a következő leírásban ismerkedik meg az olvasó:

E il barone chiamava palazzo la casa, grande e brutta come una masseria dal lato del giardino, dal lato che dava sulla strada ugualmente brutta ma con due donne nude in pietra arenaria che stavano ai lati del portone, e teste di gattoni che sostenevano le balconate. (97)

Erről a csupán „a báró által palotának nevezett” házról megtudjuk, hogy *nagy* és *csúnya*; összes díszé néhány *homokkőből* készült, szokványos *szobor*, mely a *kapubejárót* és az *erkélyeket* díszíti. Az épületnek csak néhány jellegzetes vonását emeli ki Sciascia, és mégis az egész regényben ez a legrészletesebb épületleírás. A színházról, a kolostorról vagy a templomokról még ennyit sem tudunk meg, milyenségükre Sciascia semmiféle nyelvi eszközzel nem utal, hanem csak megemlíti létezésüket.

A castrói épületek külsőforma-nélküliségének és színtelenségének megfelel „üreségük”: is: olyan kevés belső leírással, berendezési tárggyal találkozunk, mintha a szereplők nem is különböző szobákban mozognának, mintha nem is bútorok között élnének. Az egyetlen épület, amelynek helyiségeiről esik szó, a már említett bárói palota. Ebben van: *camera*, *stanza* (*stanza di lavoro*), *studio*, *salotto*, *cucina*. A ’szoba’ jelentésű rokon értelmű szavak sorából csak a *camera* és a *stanza* használatos, a szűkebb jelentésű *studio* és *salotto* csak egyszer-egyszer fordul elő. Általában nincs pontosítva, milyen szobáról is van szó; egyetlen esetben találunk *dielőljárós*zós bővítményt (*stanza di lavoro* 150) és egyetlen másik helyen áll jelző (*stanza grande e nuda* 101) a ’szoba’ jelentésű szó mellett.⁷

Az *Il quarantotto*-ban nem találunk átfogó leírást egy-egy szoba berendezéséről. A berendezési tárgyak, a különböző bútorok az epizódok kapcsán, elszórtan bukkannak fel a regényben, mindig csak az író nyelvében. Legtöbbször ülőalkalmatosságok fordulnak elő:

... il barone trovò la moglie in salotto, seduta al centro di un *divano* ... (118)

— Fate come volete — disse il barone schiantandosi su una *poltrona* ... (121)

Il barone fece portare ... le *sedie* ... (104)

Ogni sera, a tocco di avemaria, [donna Concettina] raccoglieva in una stanza grande e nuda tutte le donne di casa ... per recitare il rosario: ... lei su una *sedia* a spalliera alta e con cuscino, le donne su *sedie* di paglia ... (101)

⁷ Figyelemre méltó az írói látásmód különbözősége Sciascia és Lampedusa hasonló témájú regényében az épületek belső elosztásának ábrázolásában is. Az *Il gattopardo* két központi színhelye a Palermo melletti és a donnafugatai palota, melyekben a következő helyiségek találhatók meg: *camera matrimoniale*, *sala da pranzo*, *salone rococò*, *osservatorio privato*, *stanze dell'amministrazione*; *salone degli arazzi*, *salone azzurro*, *salone giallo*, *salone „Leopoldo” stanza dei fucili*, *spogliatoio*, *stanza di toletta*, „*quadreria*”, *libreria*, *stanza verde della foresteria*.

Általában tehát csak a bútorok neve szerepel a regényben. Szinte kivételesen ritkának mondható utópisztó példánk, amelyben bővítmények is csatlakoznak a bútordarabokat jelentő főnevekhez: a bútorok közötti különbséggel — az egyetlen magas támlájú, párnás mellett a többi csak egyszerű szalmafonatú — az író még a báróné és a házban szolgáló asszonyok közötti társadalmi különbséget is érzékelteti.

Az ülőalkalmatosságok bizonyos fokú változatosságában tulajdonképpen ki is merül a bútorok leírása. Rajtuk kívül hallunk még asztalokról, amelyek közül az egyikről — kicsinyítő képzős alakja és bővítménye révén — képet tudunk alkotni, a másikról viszont semmi közelebbit nem árul el az író, így az képzetünkben is megmarad a pusztá fogalom szintjén:

Il barone fece portare i *tavolini* col piano di marmo sotto l'albero di caccamo . . . (104)

Nel giardino il barone aveva fatto apparecchiare i *tavoli* . . . (160)

Fontos berendezési tárgyak, és ezen kívül a kor ízléséről, sőt kultúrájáról is árulkodnak a festmények, a falakat díszítő képek. Az *Il quarantottó*ból Sciascia — ha nem is túl aprólékos és ismét elsősorban az epizódra, a cselekményre koncentráló — leírásából megtudhatjuk: milyen képek díszítették egy nemes úr házát a Risorgimento korának Szicíliájában:

. . . [Il barone] aveva cominciato . . . a far rimuovere dalle pareti *ritratti* e *stampe* del re e della real famiglia, una *serie* intera *di stampe* a colori che raffiguravano momenti della visita di Ferdinando in Sicilia; e un *ritratto* di Pio nono; e quello, infelucato ed irto di decorazioni, del fratello di donna Concettina . . . (158)

A festmények és a lenyomatok egyértelműen vallanak a Garziano család beállítottságáról: Bourbon-pártiak és vallásosak. (Nem csoda hát, hogy Garibaldi közeledésének a hírére a báró igyekszik eltüntetni őket!) A fenti rövid részletből az is kiderül, hogy Sciascia ismét kerül minden egyeditést, pontosítást; más író társaival ellentétben nem helyezi például a báró palotájába ismert festők műveit, a felsorolt festményeknek csak a témáját írja le, de nem beszél milyenségükről, értékükről stb.

A világítási eszközök is a berendezési tárgyak közé sorolhatók, és ezek is jellemzőek lehetnek mind a korra, mind az őket használó társadalmi rétegre. Az *Il quarantottó*ban csupán kétféle fordul elő:

. . . mio padre alzava la *lanterna* e affiorava dallo scuro un cane o un gatto . . . (101)

. . . [i due lanternieri] camminavano con la *lanterna* accesa . . . (130)

. . . il barone scese col *lume* in mano ad accoglierlo [l'ufficiale] . . . (108)

A *lanterna* a mai petróleumlámpa őse, a *lume* pedig ennél kisebb, 'olajmécses'. Mindkettő tehát egyszerű, mozgatható tárgy; helyhez kötött világítási eszköz (olyan, mint például az *Il gattopardo* pompás *lampadariója*)⁸ nem található Sciascia regényében.

Ha a kifejezés tágabb értelmét vesszük, a berendezési tárgyak közé sorolhatjuk az étkezést szolgáló eszközöket is. Az edények, tányérok, poharak, evőeszközök hozzátartoznak az ember mindennapi életéhez, jellemzőek a korra és a társadalmi rétegre, amelyben használatosak; éppen ezért nagyon is alkalmasak lehetnek környezetfestésre. Az *Il quarantotto* Garziano-házának következő étkezési tárgyaival ismerkedünk meg:

... Pepé il cameriere ... portò *cuccuma* e *tazze* ... (104)

... il barone ... ordinò al cameriere un paio di *caraffe* [di vino], che fosse della botte del 1837. (148)

Nel giardino c'erano *caraffe* di vino ... (160)

... tornava il barone, seguito dal cameriere che portava il *vassoio* coi gelati. Il barone prese la prima *coppa* ... (162)

Mindössze öt edényféleség (*vassoio*, *coppa*, *caraffa*, *cuccuma*, *tazza*) fordul elő a 66 oldalon; ezek mellett sem áll sem jelző, sem valamilyen őket közelebből meghatározó bővítmény.⁹

Nemcsak az étkezési eszközök szolgálhatják a környezetfestést, hanem természetesen maguk az ételek és az italok is. Lexikai elemzésünkéből az derül ki, hogy a Sciasciának ebben a könyvében előforduló ételekből és italokból nem ismerhetünk rá Szicíliára:

... [la baronessa] raccomandò a Rosalia di bere almeno un paio d'*uova* ... (110)

— ... Chi ti pare migliore, tra questi galantuomini, tiene in casa due qualità di *pane*: di *semola* per la famiglia e di *crusca* per i garzoni ... (134)

... parevano elementi stessi del sole le baracche bianche dei venditori di *torrone* e *sorbetti*, la polpa rossa delle *angurie* ... , le *terraglie* smaltate che riverberavano ... (135)

Nel giardino il barone aveva fatto apparecchiare i tavoli, c'erano *caraffe* di *vino ciambelle* e *pandispagna*, sotto gli alberi erano allineati i *pozzetti* dei *gelati* ... (160)

⁸ G. TOMASI DI LAMPEDUSA: *Il gattopardo*. Feltrinelli, Milano, 1969, 163.

⁹ Ismét érdekes utalni az étkezési eszközök leírására Lampedusánál; az *Il gattopardo*-ban olykor szinte önálló életet él egy-egy műtárgynak is beillő tál vagy pohár (pl. az imént idézett kiadás 23–24. oldalán). Ezeknek a tárgyaknak nemcsak a jelenléte szükséges, hanem milyenségük megjelenítése is; részleteik, színük, alakjuk megfigyeléséből bomlik ki ugyanis Lampedusánál a szereplők gondolatsora, azoknak a reflexióknak a láncolata, amelyekben a regény mondanivalója kifejezésre jut. Az ő művében tehát a tárgyak ábrázolásának komoly funkciója van.

Pepé il cameriere . . . portò cuccuma e tazze per servire il *caffè*.
Il *caffè* fumava nelle tazze . . . (104)

. . . il tenente Desimone non beveva che *vino*, quando il barone
gli aveva proposto il *caffè* era scoppiato a ridere – avete detto
caffè? caffè volete darmi? . . . Datemi il *vino* . . . (148)

Nel giardino c'erano caraffe di *vino* . . . (160)

Ciambelle, pandispagna, gelato ma is és Itália más tájegységein is ismert ételek; a *caffè*, a *sorbetti* és főképpen a teljesen jellegtelen, általános *vino* használata éppen a számos kiváló boráról híres Sziciliával kapcsolatban szintén azt a megfigyelésünket igazolja, hogy az írónak az ételek és az italok nevének említésekor nem volt célja egyben a szűkebb értelemben vett környezetfestés is.

Minden időben jellemző az adott korra annak viselete, ruhadivata. A környezetnek talán ez az a tényezője, amely a leggyorsabban változik, éppen ezért ábrázolása rövid időszakok behatárolására és jellemzésére is igen alkalmas korfestő eszköz lehet.

Sciascia azonban, úgy látszik, nem tartja fontosnak regényében a kor divatjának megjelenítését. A nők ruházatának leírására mindössze két példát találunk:

. . . [Rosalia] un *abito* aveva di *seta color tortora* . . . (111)

. . . donna Concettina era scesa in *vestaglia* e in *cuffia da notte* . . . (158)

Az első idézet Rosaliájának ruhájáról tudunk némi képet alkotni, hiszen anyagát (*seta*) és színét (*color tortora*) is elárulja Sciascia. A második idézetben a *vestaglia* nincs közelebből meghatározva; csupán a manapság régies, esetleg humoros hangulatú *cuffia da notte* tájékoztatja az olvasót egy régebbi kor divatjáról.

A női ruhákról tehát szinte semmit sem árul el az író; ezek után nem csoda, hogy a divatban mindig is kisebb szerepet játszó férfiakkal sem tudunk meg sokat. Csupán a báró és a Garziano ház szolgáinak egyik-másik ruhadarabjáról esik szó:

[Pepé disse] – fatemi il favore di chiamare mia moglie, che mi
porti la *giacca* . . . (106)

Venne fuori il barone infilandosi la *giacca* . . . (112)

A mio padre la carrozza piaceva . . . : ma dover vestirsi con la
lunga giubba abbottonata al collo gli aggroppava. (98)

. . . Pepé il cameriere, nella *giubba di rigatino* che metteva
quando c'erano ospiti, portò cuccuma . . . (104)

. . . vidi venire fuori Pepé con la sua *giubba dirigatino* . . . (106)

A *giacca* tehát – a regény alapján – úr és szolga viselete egyaránt lehetett. A szolgák jellegzetes öltözéke a *giubba*; az inasé csíkos anyagból (*rigatino*) készült, a kocsisé pedig „hosszú és a nyakánál begombolt”.

A regényt olvasva még a kalapdivat tűnik a legváltozatosabbnak. Az udvarnál magas tisztséget viselő rokont *felucá*ban, ‘háromszögletű kalapban’ festették le:

... [il barone] subito aveva cominciato ... a far rimuovere dalle pareti ritratti e stampe del re e della real famiglia ... ; e un ritratto di Pio nono; e quello, *infelucato* e irto di decorazioni, del fratello di donna Concettina ... (158)

A báró házanépének tagjai közül az inas *berrettát*, a kocsis pedig *caciottát* tesz a fejére; ez utóbbról többször is szó esik:

A mio padre la carrozza piaceva, per i cavalli aveva passione: ma dover vestirsi con la lunga giubba abbottonata al collo e il *cappello a caciotta*, gli aggroppava. (98)

... mio padre stava vicino allo sportello aperto con la *caciotta* in mano, la *caciotta* da nera stava diventando verde ed era brutta davvero. (98)

Fenti példáinkban érdekes, egyéni írói jelentésbővítést figyelhetünk meg. A ‘puha, kerek sajtféleség’ jelentésű *caciotta* tájszó metaforikus szintagmát alkot a *cappello* szóval; ebből a teljes metaforából később már csak a hasonló marad meg, mégpedig önálló jelentésű főnévként; ezt a jelentést természetesen hiába keressük a szótárakban a *caciotta* címszó alatt, hiszen – mint mondtuk – egyéni, alkalmi jelentésbővítésről van szó.

A hölgyek ruházatát kiegészítő tárgyak közül elsősorban ékszerek fordulnak elő:

... [Rosalia] certi giorni si metteva addosso più oro di quello che aveva la Madonna dell’Itria ... (111)

Donna Concettina cominciò ad avere sospetti ... che Rosalia facesse cose brutte per avere *oggetti d’oro* ... (111)

Többet tudunk meg a kor vallásos lelkületű hölgyeinek szinte nélkülözhetetlen „kísérőiről”, a rózsafüzérekről; a bárónőé *igazgyöngyből* készült, tehát drágább és előkelőbb, mint kislányáé, mely csak *zöld kövekből* van fűzve:

Dietro al barone veniva donna Concettina tutta frusciante, ... [con] la *corona a grani di madreperla* in mano ... (98)

... di corsa veniva giù Cristina, ... [con] la *corona a grani verdi* ... (98)

A férfidivat — legalábbis az előkelő férfidivat — kiegészítője pedig a bot, a sétapálca. Többször előfordul az igen tág jelentésű *bastone*:

... il barone agitava il *bastone* ... (107)

... il barone non agitava più il *bastone* ... (107)

... il barone entrò agitando il *bastone* ... (119)

...[il barone] alzò il *bastone* per indicare una finestra. (162)

Egy helyen azonban részletesebben is leírja Sciascia a báró sokat szereplő sétapálcáját, mely bambuszból készült és aranygomb a markolata:

... il barone stava a guardarlo [mio padre] appoggiato alla sua *canna d'India col pomo d'oro*. (103)

A környezetnek apró, de igen jellegzetes és elemzési szempontunkból éppen ezért igen lényeges alkotórészei az emberek szórakozását szolgáló tárgyak és az élvezeti cikkek. Ez utóbbiak közül Sciascia regényében a *sigaro* és a *tabacco* fordul elő:

— ... ci sono i *sigari* che ti manda il barone ... (109)

... don Vico strascicava il rosario con voce impastata, alla fine di ogni posta dava un suono di gola come un capro e annusava *tabacco*. (101)

Ismét nem tudunk meg semmi közelebbit a *szívarról*, ill. a *dohányról*; a társadalmi és a vagyoni különbség azonban némiképpen tükröződik a szóhasználatban, hiszen a gazdag báró a drágább szivart szívja, a szegény pap pedig csak tubákol.

A regényekben nem túl gyakori, éppen ezért különösen figyelemre méltó az olvasmányok megjelenítése. Az *Il quarantottó*ban különböző típusú olvasnivalók tűnnek fel. Ebben az eseménydús történelmi időszakban fontos az újságok szerepe, nemcsak az olaszoké, hanem — elsősorban a 48-tól 60-ig terjedő időszakban — az angoloké is:

... [don Paolo] riceveva *gazzette* che dicevano delle cose del mondo e delle nostre ... (132)

... sulle *gazzette inglesi* si leggevano giudizi sui Borboni ... (147)

A báró palotájában megtalálható az *évkönyv*, a *kalendárium*; érdekes, hogy ugyanakkor a tárgynak a megnevezésére az író nyelvében az *almanacco*, a szereplőkében a *calendario* használatos:

... [il barone] prese un *almanacco* dal tavolo ... (123)

Il sottintendente gli [al barone] strappò di mano l'*almanacco* ... (123)

— . . . voglio bestemmiare da oggi fino a domani, tutti i santi
del *calendario* . . . (123)

Könyv, ha szerepel is, nincsen közelebről meghatározva; a bárónő egyik őse például *latin nyelvű könyveket* írt:

— . . . non mi parlate poi di quell'altro vostro parente che ha
scritto tutti quei *libri in latino* . . . (146)

A gyermek főszereplő *ábécéskönyvből* tanul írni-olvasni:

. . . [don Paolo] mi ha insegnato a leggere su un *abbece-
dario* . . . (132)

Valamennyit megtudunk a szereplők olvasottságáról, irodalmi műveltségéről is. Garziano bárótól Dantét és az *Isteni színjátékot* halljuk egyszer emlegetni (igaz, nem túl hízelgő szavak kíséretében! 145); don Paolónak, az öreg papnak kedvelt olvasmányai Guicciardini, Lottini és Sansovino maximái (133). A hölgyek kizárólagos olvasmánya az imakönyv; a bárónő előkelő, fekete arany díszítéssel; Cristina kisasszonyé pedig csak egyszerű fehér:

Dietro al barone veniva donna Concettina . . . , col *libro nero
ed oro* . . . (98)

. . . di corsa veniva giù Cristina, col *libro da messa
bianco* . . . (98)

A gazdasági élettel kapcsolatos szókinsz szintén hozzájárul a környezetfestéshez, de részterületenként különböző mértékben.

Érdekes, sőt feltűnő negatívum, hogy az *Il quarantotto*-ban termelőeszközök neve egyáltalán nem fordul elő.

Szerepelnek azonban különböző közlekedési eszközök. Az embereknek szárazföldi szállítására szolgáló kocsik ebben a regényben mindig *carrozze*:

Il barone la domenica usciva in *carrozze* . . . (98)

. . . veniva dietro, cigolante e col passo stracco dei due cavalli
che la tiravano, la *carrozze* dell'Intendenza . . . (157)

A szárazföldi közlekedési eszközök egyhangúságával¹⁰ szemben valamivel nagyobb változatosságot mutatnak a hajóféleségek:

¹⁰ Ezzel kapcsolatban érdemes röviden kitérni Lampedusa *Il gattopardo*-jára. Nála ugyanis éppen a 'kocsi' jelentés kifejezésére szinonimák egész sora szerepel; azt mondhatjuk, annyi féle, ahányszor ez a jelentés előfordul, és az író mindegyiket a közöttük levő jelentésárnyalatok precíz figyelembevételével alkalmazza:

... corse la notizia che al porto c'era un *piroscafo* carico di sbirri e di soldati ... (102)

Andai al porto per veder partire il *piroscafo* ... (109)

... la sera uscivano ora le *barche per la pesca* ... (152)

E c'era anche qualche *barco de carico* che usciva ... a portare fichi secchi ... (152)

A mértékegységek fontos és jellegzetes hozzátartozói egy-egy kor gazdasági életének. A történelmi eseményeket feldolgozó művekben ezek általában archaizmusok, éppen ezért korfestő, „korszerűsítő” erejük igen nagy. Az ilyen regényekben az archaizmusok használata a mértékegységek megnevezésére szinte kötelező: ellenkező esetben ugyanis az író az anakronizmus hibájába esne.

Az *Il quarantottó*ban sokféle pénzegység nevével találkozunk. Ez a tarkaság hű tükörképe a valóságos viszonyoknak, hiszen az egységes Itália létrejötte előtt még az olyan kisebb tájegységeken belül is, mint például Szicília, többféle pénznem volt érvényben. Ehhez hasonlóan nem volt egységes pénzrendszer a nápolyi királyságon belül sem. Az előforduló archaikus pénzegységek a következők:

tari: „Piccola moneta, che nel Regno delle due Sicilie era ... di carlini 2, pari a lire 0,85” (Zingarelli, 1577)¹¹

... il barone lo [mio padre] pagava tre *tari* al giorno ... (97)

soldo: „... prima della costituzione del Regno d'Italia valeva com. 4 centesimi” (Zingarelli, 1476)

carrozza: Il grido partito dalla prima delle *carrozze* percorse a ritroso la fila delle altre quattro ... (61)
vettura: ... una pattuglia fermò la *vettura*. (30) Quella mattina quindi non vi era che gente contenta nelle due *vetture* che si dirigevano verso il monastero ... (100)

vettura di posta: Chevalley s'inerpicò sulla *vettura di posta*, issata su quattro ruote color di vomito. (213)

corriera: La sera prima, infatti, la *corriera* che dentro la *cassa giallo canarino* portava irregolarmente la scarsa posta di Donnafugata gli aveva recato una lettera di Tancredi. (113) La *corriera* giunse sul far della notte con la sua guardia armata a cassetta ... (193)

coupé: „Domenico” disse [il principe] a un servitore, „vai a dire a don Antonio di attaccare i bai al coupé ... (25) ... il *coupé* si allontanava per i vicoli ... (31)

calèche: ... il peso spropositato di un piede che si poggiò sul montatorio fece vacillare la *calèche* sulle alte molle ... (245)

carro: Nella strada vi era già un po' di movimento: qualche *carro* con cumuli d'immondizie alti quattro volte l'asinello grigio che li trascinava. (273)

barroccio: Un lungo *barroccio* scoperto portava accatastati i buoi uccisi poco prima al macello ... (273)

Az idézeteket G. Tomasi di Lampedusa *Il gattopardo* c. regényének 1969-es, Feltrinelli-féle kiadásából vettük.

¹¹ A Zingarelli-féle értelmező szótár 1942-es, 7. kiadásából vettük a meghatározásokat.

...ad ogni povero ... in elemosina venivano dati due
soldi ... (145)

onza: „Moneta d'argento od oro conia da Ferdinando IV per Palermo” (Zingarelli, 1046)

... veniva decisa ... la concessione di un mutuo senza inte-
ressi di onze milleduecento ... (137)

grano: „Moneta di rame delle Due Sicilie, che nel continente equivaleva
lr. 0,0425; ... 10 gr. costituivano il carlino, 100 il ducato, 120 la pezza o piastra”
(Zingarelli, 661)

... ci volevano due *grani* per comprare un rotolo di neve ...
(135)

ducato: „Valuta nel regno di Napoli (lr. 4,25)” (Zingarelli, 426–427)

Vito ... intimò al Comitato di pagargli, uno sull'altro, cinque-
cento *ducati* ... (131)

E Vito ebbe i cinquecento *ducati* ... poi tornò a chiedere, più
modestamente, duecento *ducati* ... (131)

lira: „... peso d'argento ... di 5 gra, e si divide in centesimi” (Zingarelli, 861)

... a volte arrivava a distribuire cinque *lire* in un solo venerdì.
(145)

A pénzegységek névén kívül szintén fogalmi archaizmusokkal fejezi ki Sciascia a
területmértékeket és a súlyegységeket is:

canna quadrata: „... a Napoli, di 7 centiare” (Zingarelli, 181)

... [don Paolo Vitale] mi teneva con sé in giardino, non più di
una ventina di *canne quadrate* di terreno ... (133)

rotolo: „Unità di misura di peso ... a Palermo [gr.] 793” (Zingarelli, 1345)

Era tornato anche Vito Lacruna, che si diceva tenesse una
cintura di cuoio a treccia cui applicava, per ogni cristiano che
riusciva ad ammazzare, un bottone di rame: e già la cintura
pesava più di tre *rotoli*. (128)

... ci volevano due grani per comprare un *rotolo* di neve ...
(135)

— ... io ti dico che bisogna preparare circa millecinquecento
razioni, e di quattrocento grammi ciascuna; ora tu sbrigatela
con i *rotoli* e i mezzi *rotoli* ... (156)

Az *Il quarantotto* cselekménye az 1848-tól 1860-ig terjedő, a politikai élet szempontjából rendkívül mozgalmas időszakban játszódik. Ekkor zajlottak le az egységes Olaszország létrehozásáért vívott fegyveres harcok; az ezekben részt vevő hadseregeket, a katonaságot — az azonos témájú történeti regények íróihoz hasonlóan — Sciascia is ábrázolja könyvében.

A nagyobb katonai egységek, alakulatok közül a következők fordulnak elő: *guardia nazionale* (128, 143), *guardia urbana* (143), *marina di guerra inglese* (147), *Real Marina Britannica* (149). Ez utóbbi az igen kevés idegen kifejezés közé tartozik. Egy-egy alakulat tagjai is megjelennek: *cacciatori napoletani* (155), *gendarmi* (128, 143, 147), *compagni d'arme* (130, 143); ezek a reakció kiszolgálói, a Bourbon-hadsereg tagjai. Az akkori katonai rangok közül is megismerkedhetünk néhányval; a szereplők között van *colonello* (156, 160), *tenente* (147, 148), *generale* (159), *capitano* (162).

A környezetfestés eszköze a korabeli fegyverek leírása is. Szűrő- vagy vágófegyvert hiába keresünk, ebben a regényben csak lőfegyverek szerepelnek. Megfigyelhető, hogy bár a regény jelentős teret szentel a katonaság megjelenítésének, fegyverként csupán a *carabina* (128, 143) és a *fucile* (102) szerepel. A regény nem-katona szereplőinek birtokaként pedig feltűnik a *pistola* (121) és a *lupara* (131) is. Ez utóbbi azon kevés példa közé tartozik, mely tájszó mivoltával jelentősen hozzájárul a környezet felidézéséhez. A nagyobb fegyverek közül előfordul a *mortaretto* és a *mortaio di legno* (135, 134), de nem a harci eszközök sorában, hanem mint a lakosság békés szórakozásának kelléke.

A fegyvereken kívül szerepelnek egyéb, a katonaiélettel kapcsolatos fogalmak is, így például képet kapunk — igaz, csak villanásnyit — az egyenruhákról:

Il Comitato decise la costituzione della guardia nazionale, un
corpo di giovani galantuomini, con *belle divise di velluto*
nero ... (128)

... in un viluppo di *giacche azzurre* e *camicie rosse* una ban-
diera tricolore scomparve ... (155)

Szerepelnek egyéb, kisebb használati tárgyak is:

A terra i soldati si scaricavano di *zaino* ... (102)

... poi il muro cominciò a sgretolarsi, dal vallone l'ondata di
uomini saliva, come sostenuto dal grido lacerato della
tromba ... (155)

Az *Il quarantottó*ban szereplő intézmények neve már nem a konkrét, a tárgyi világ alkotórészei: lényeges és jellegzetes elemei azonban egy-egy korszak életének, és mint ilyenek, szintén alkalmas eszközei az írói környezetfestésnek.

Az állami intézmények között szereplő *Decurionato Civico* – archaizmus; Sciascia meg is magyarázza a jelentését:

Il *Decurionato Civico* aveva i poteri che oggi hanno i consigli comunali . . . (116)

Az 1848-as forradalom idején alakult meg a „forradalmi bizottmány” (*comitato rivoluzionario*, 123), mely később forradalmiból csak óvatos „polgárivá” változik (*comitato civico*, 125). Az 1848-as forradalmi fellángolás után sajnálatosan fontos a szerepe a Bourbonok rendőrségének (*polizia*, 102) és a bíróságoknak (*tribunale*, 149).

Nemcsak a kor lényegesebb állami intézményeivel, hanem ezek alkalmazottaival is megismerkedhetünk: a *giudice regio* (116, 117), az *intendente* (117), a *sottintendente* (117, 122, 123), a *luogotenente generale* (117), a *decurione* (116) szavak szintén mind fogalmi archaizmusok.

Az ábrázolt kor és az ennek középpontjában álló társadalmi osztály rangjainak megnevezése szükségszerű alkotórésze az irodalmi műveknek. Sciascia regényének főszereplője Garziano báró (*barone*); a város nemesurai közül fontos szerephez jut a cselekményben Melisenda lovag (*cavaliere*). Magasabb rangú személyiségek nem szereplői a regénynek, hanem csak megemlíti létezésüket az író (pl.: *il principe Satriano, il re*).

Az egyházi intézményekről – az ebben a történelmi időszakban játszott fontos szerepüknek megfelelően – szintén sok szó esik a regényben. Ekkoriban még az egyház privilégiuma volt az oktatás; az e célra létrehozott intézmények közül megtalálható az *Il quarantottó*ban a *collegio* (144), a *collegio di Maria* (102, 113) és a *seminario* (115, 144, 145). Archaikus egyházi intézménynév a *Mensa Vescovile* (100, 116) és a *compagnia di Gesù* (136). A katolikus egyház szerkezeti felépítéséről a *diocesi* (116), a *parrocchia* (132) és a *canonica* (113) szavak tájékoztatnak.

Természetesen az egyház kebelébe tartozó személyek neve sem hiányozhat a regényből; közülük, a cselekmény által előírt szerepe miatt, legtöbbször a püspök szerepel (*vescovo* 116, 122, 123, 125, 137, 138, 139, 144); előfordul még a *prete* (112), a *canonico* (127), a *monaca* (135) és a *suora* szó is.

*

Az e fejezet elején feltett kérdésekre (hogyan ti. hogyan tükröződik a környezetfestés a lexikában, hogyan érvényesül a nyelvi „korszerűsítés” a történelmi regényben) azt a választ adhatjuk, hogy e regény esetében tipizáló környezetfestésről beszélhetünk.

Fenti megállapításunkat elsősorban a környezetrajzban szerepet játszó szavak kis száma igazolja: a 66 oldalon 170 alkalommal találtunk ebből a szempontból számba jövő szót. Az előforduló szavak túlnyomó többsége általános jelentésű, a pusztán fogalom kifejezésére szolgál (tehát pl.: *casa* szerepel csaknem mindig, ha ’épület’ jelentésről van szó). Ezzel természetesen szorosan összefügg, hogy kevés a szinonima, és ami van, az is igen közel helyezkedik el a szinonimasorban az alapjelentéshez.

Az említett, alapfogalmakat jelölő szavaknak ritkán van egyéb nyelvi meghatározója (tehát jelzője, határozós bővítménye, alárendelt mondattal kifejtett bővítménye).

Az író csak akkor használ archaizmusokat, amikor ezek elkerülésével az anakronizmus hibájába esne (ilyen például ezek használata a mértékegységek esetében). Ugyanez áll a tájszavakra is; igen kevés van belőlük, tkp. az egyetlen *lupara*, amely olyan valódi tájszó, mely a köznyelvben ismeretlen fogalmat jelöl; ezért használata inkább elkerülhetetlen, mintsem a dialektális színezés szolgálatában áll.

Mindezeknek a felsorolt és e regény szóhasználatára jellemző sajátosságoknak az alkalmazásával az író célja az, hogy ne egyedi, hanem tipizált környezetet jelenítsen meg. Ez a fajta széppróza tehát, még ha történelmi regény is, nem a környezetfestéssel kívánja hitelesebbé tenni a cselekményt és az erre épülő mondanivalót, hanem a bevezetésben és az első fejezetben már említett esszészerű elemekkel. Ezeknek a jelenléte a lexikai elemzés során is megfigyelhető volt: sokszor találkoztunk a gazdasági, politikai, egyházi intézmények nevével, sőt: ezeknek a működését, korabeli funkcióját is gyakran megmagyarázta Sciascia. Ezzel a lexikával és a benne kifejeződő környezetrajzzal tehát az írónak az a szándéka, hogy az esszé-elemeket is általánosíthatóvá tegye, és ily módon emelje ki azok oktató, felvilágosító és ezen át állásfoglalásra készítő jellegét.

A magyar–olasz művelődéstörténeti kapcsolatok kutatásának eredményei és feladatai

SÁRKÖZY PÉTER

Irodalomtörténetünk egyik igen sajátos és gazdag területét képezi az immár évezredes magyar–olasz művelődéstörténeti, irodalmi kapcsolatok kutatása, mely az utóbbi évtizedben a Magyar Tudományos Akadémia és a velencei Giorgio Cini Alapítvány tudományos együttműködése eredményeképpen igazi tudományos eseményekkel gazdagítja összehasonlító kultúrtörténeti kutatásainkat.

A magyar–olasz művelődéstörténeti kapcsolatok ténye szinte minden kor gondolkodói előtt világos és közzismert volt, ugyanakkor a konkrét kapcsolatok tudatos elemzésére és felmérésére a XIX. század második feléig várni kellett. Arany János *Zrínyi és Tasso* tanulmánya jelzi a leglátványosabban a meginduló vizsgálódások irányát, melyeket a pozitívista tudományosság, a millenniumi múltkutatási láz, valamint az összehasonlító irodalomtörténeti kutatások első kísérletei egyre határozottabban a magyar–olasz irodalmi, művészeti kapcsolatok rendszeres történeti feldolgozása irányában fejlesztettek tovább. A század utolsó két évtizedében egymást követték az olasz levéltárak és egyetemek magyar vonatkozású anyagának felmérései, az olasz irodalom magyarországi kisugárzásával foglalkozó első monografikus próbálkozások.¹ Amíg a modern európai és ezen belül a kortárs olasz irodalom magyar fóruma a századfordulón *A Hét* majd később a *Nyugat* volt, addig az egyre rendszeresebb italianisztikai kutatások legfőbb színtere az 1877-ben megindult Egyetemes Philológiai Közlöny, valamint a Fraknoi Vilmos 1894-es alapítványából Magyar Akadémiává kifejlődő római magyar kultúrintézet és annak kiadványai voltak. Az első világháború utáni politikai helyzet, a két fasiszta kormány a két ország közti kulturális kapcsolatok intézményesítésére való törekvése bizonyos mértékben megnövelte a kapcsolattörténeti kutatások lehetőségeit (egyetemi katedrák, lektorátusok, ösztöndíjak stb.), és meglehetősen széles fórumot biztosított az ilyen témájú publikációknak, de egyszersmind annak is legfőbb előidézője volt, hogy a már korábban sem mindig a pozitívista kutatómódszer szigorú követelményeihez igazodó italianisztikai kutatások egyre jobban felhíguljanak, hogy a két világháború közt magyar és olasz nyelven megjelent többszáz cikk és tanulmány legnagyobb része úgy foglalkozzon a magyar–olasz történeti kapcsolatokkal, hogy még a vegyesházasságoknak, a leghétköznapibb diplomáciai kapcsolatoknak, pohárköszöntőknek is különleges kulturális hatást tulajdonítson. Igaz, óriási mértékben megnövekedett a magyar–olasz tanulmányok száma, ám az egymást követő adatfeltárások során felhalmozódó és kellőképpen fel nem dolgozott adatok özönében egyre jobban elhomályosodott az egyes korokra jellemző olasz–magyar kulturális kapcsolatok igazi jelentősége, s így, ahogy Szauder József írta 1943-as módszertani tanulmányában, „az olasz–magyar kapcsolatok valósága a gondolkozó emberek előtt (s olaszok előtt is!) hit dolgává lett”,² ahelyett hogy a tudomány dolga lett volna. (Ez alól talán csak a magyar humanizmus és reneszánsz kutatása volt

¹ HODINKA A., *Hazai vonatkozású kéziratok olasz könyv- és levéltárakban*. Magyar Könyvszemle, 1889; CSONTOSI J., *A velencei könyvtár hazai vonatkozású latin kéziratai*. Magyar Könyvszemle, 1883; VERESS E., *Olasz egyetemeken járt magyarországi tanulók anyakönyve és iratai 1221–1864*. Budapest, 1941; IMRE S.: *Az olasz költészet hatása a magyarra*. In: *Irodalmi tanulmányok*, II. Budapest, 1897; HEINRICH G., *Boccaccio élete és művei, Boccaccio a XVI. századi költészetünkben*. Bp., 1881; KAPOSÍ J., *Dante Magyarországon*, Budapest, 1911.

² SZAUDER JÓZSEF, *A magyar–olasz tanulmányok mérlege*. In: *Magyar irodalom – olasz irodalom*, Budapest, 1963, 345.

kivétel, mely területen Huszti József és Kardos Tibor tanulmányai a felszabadulás után is a további kutatások kiindulópontjául szolgálhattak.) Mindenesetre nem véletlen, hogy az 1955-ben újrainduló Filológiai Közlöny első számának programcikke a modern filológia legfontosabb feladatául a „források becsületének helyreállítását” jelölte meg.

1963-ban jelent meg *Magyar irodalom – olasz irodalom* címmel Szauder József összegyűjtött tanulmányainak kötete, melyben alapvető fontosságú összehasonlító irodalomtörténeti tanulmányok (*Faludi Ferenc és Itália, Csokonai és Metastasio*) és irodalomtörténeti felfedezések (*Dante első magyar fordítása*) mellett a szerző ismét közreadta húsz évvel korábban írt módszertani tanulmányát a magyar–olasz kapcsolattörténeti kutatások kérdéseiről (*A magyar–olasz tanulmányok mérlege*). Szauder ebben a tanulmányában rámutatott a megelőző korszak magyar–olasz kutatásainak legnagyobb hibáira, az irodalmi átvételek túlbecsülésében rejlő tévedésekre (hogy sokszor az irodalmi anyagkölcsonzést egyúttal olasz irodalmi hatásnak tüntetik fel), a vándormotívumok téves értelmezéseire, és arra az alapvető módszertani hibára, hogy a szellemtörténeti következtetések legtöbbször mellőzik a pozitívista motívumkutatások nélkülözhetetlen extenzív feldolgozását, s így a kutatások eredménye nem lehet más, mint „levegőben lógó délibáb, feje tetejére állított tárgyak tömegével.” A nyersanyag azonban – mutatott rá Szauder – „nem engedelmeskedett az oda még nem illő s tisztázatlan szellemtörténeti módszereknek, ledobta magáról a ráerőszakolt magasabb összefüggéseket, a vallástörténeti anyag egymásba kavarodott az irodalomtörténetivel, a gazdasági adatok kapcsolattalanul állottak a hadi jellegűek s a képzőművészetiek mellett, a formák s a tradíció kérdése fel sem vetődött, s a tárgyilagos megállapítások a tudós többé-kevésbé helyes megérzőképességére maradtak.”³ Szauder nem vonja kétségbe, hogy a több tucat nagyterjedelmű, olasz hatást kereső magyar tanulmány között⁴ született egy-két kiváló részlettanulmány, mindennek előtt a magyar humanizmus történetének megfigyelésében, de arra is határozottan rámutat, hogy csakis „helyesen elrendezett anyag, tisztázott fogalmak és célkitűzések s óvatosan válogatott módszerek hozhatják meg egyedül a magyar–olasz tanulmányoktól a célba vett tudományos eredményeket.”⁵

Erre az új típusú, elsősorban összehasonlító irodalomtörténeti jellegű kapcsolattörténeti kutatásra az olasz–magyar kultúrtörténet területén Koltay-Kastner Jenő, Kardos Tibor professzorok mellett elsősorban Szauder József utolsó két évtizedben folytatott kutatásai mutattak példát. Szauder olasz, illetve európai távlatú irodalmi vizsgálódásai a magyar XVIII–XIX. századi irodalom megoldatlan kérdéseiből indultak ki, és ezek megválaszolásához tértek minduntalan vissza. Míg a két világháború közti kapcsolattörténeti kérdésekkel foglalkozó kutatókat elsősorban az olasz minta átvételének ténye érdekelte, és csak nagyon ritkán vagy sosem foglalkoztak azzal, hogy miként szívódtak fel és épültek be a magyar műveltségbe az idegen minták, Szaudert az idegen hatások magyar költői asszimilációja, az önálló magyar költői művek kiformálódásának kutatása vezérelte az olasz XVIII. század, Muratori, Metastasio és az olasz romantika magyarországi kisugárzásának tanulmányozásához. Szauder tudatában volt annak, hogy a kapcsolattörténeti kutatás tipikusan az összehasonlító irodalom, illetve a kultúrtörténet feladata, s talán alig akad még egy olyan magyar irodalomtörténész, aki ennyire maradéktalanul eleget tett volna a korszerű összehasonlító irodalomtörténeti vizsgálat követelményeinek, mint Szauder József.⁶

³ *I. m.*, 340.

⁴ VÁRADY I., *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria. Storia e Bibliografia, I–II*. Roma, 1933–1939.; KOLTAY-KASTNER J., *Olasz–magyar művelődéstörténeti kapcsolatok*. Budapest, 1941.; C. A. FERRARIO, *Italia ed Ungheria*. Milano, 1926.; F. BANFI, *Ricordi ungheresi in Italia*. Roma, 1942.

⁵ SZAUDER J., *Magyar irodalom – olasz irodalom*, 345.

⁶ Szauder József olasz–magyar összehasonlító irodalomtörténeti tanulmányai említett, 1963-as kötetén kívül nemzetközi konferenciák aktáiban jelentek meg, magyar nyelvű megjelentetésük irodalomtörténetünk törlesztendő adóssága: *Il Secretum nel Seicento ungherese*, in: *Atti del III Convegno dell' AISLI*. Bologna, 1961. *Settecento italiano – Settecento ungherese*, in: *Atti del IV Convegno dell' AISLI*. Wiesbaden, 1965. *Ispirazioni italiane nella cultura ungherese del Settecento*, in: *Sensibilità e razionalità nel Settecento*. Fondazione Cini, Venezia, 1967. *Il rococò all'italiana del Csokonai*, in: *Italia ed Ungheria*, Budapest, 1967. *Alcuni problemi teorici e pratici del Romanticismo*, in: *Il Romanticismo*, Budapest, 1968.; *La fortuna dei trattati della carità cristiana di L. A. Muratori in*

A magyar–olasz kapcsolattörténeti kutatásoknak nagy lendületet adott az az esemény, hogy a Nemzetközi Italianisztikai Társaság 1967-ben Budapesten rendezte meg VII. kongresszusát az olasz és az európai romantika kérdéseiről. Már a tanácskozás anyagát tartalmazó, az Akadémiai Kiadó gondozásában megjelent olasz nyelvű tanulmánykötet⁷ is gazdagon tartalmazott összehasonlító jellegű tanulmányokat a magyar és az olasz romantika kapcsolódásáról, rokon vonásairól,⁸ de talán még ennél is fontosabb volt, hogy a kongresszus tiszteletére a Magyar Tudományos Akadémia gyűjteményes tanulmánykötetet adott ki a tíz évszázad magyar–olasz irodalmi kapcsolatainak egyes fontosabb kérdéseiről.⁹ Természetesen ez az alapján véve ünnepi kiadvány nem vállalkozhatott a teljességre, inkább csak adalékokat adott az egyes kérdésterületek tanulmányozásához. A magyar–olasz kapcsolatok rendszeres és tudományos igényű feldolgozására csak ezt követően, a Magyar Tudományos Akadémia és a velencei Giorgio Cini Alapítvány 1968-as hosszú távú tudományos együttműködési megállapodását követően kerülhetett sor, melynek keretében immár egy évtizede folyik Olaszország legnagyobb egyetemén, illetve az MTA Irodalomtudományi és Történettudományi Intézeteiben a többi magyar italianista bevonásával a magyar–olasz és ezen belül különösképp a magyar–velencei (padovai) történeti, gazdasági, kulturális és irodalmi kapcsolatok rendszeres feldolgozása a korareneszánsz kortól egészen a huszadik századig.

A magyar–olasz kapcsolatok kutatása így immár kiterjed Itáliára is, egyik ágazatát jelenti a Fondazione Cini széles körű tudományos tevékenységének, melynek egyik fő célja Velence és Itália kelet-európai és földközi-tengeri kapcsolatainak feldolgozása, melynek eddigi eredményeit az Alapítvány a firenzei L. Olshki kiadó által gondozott *Civiltà Veneziana* sorozatának százat meghaladó kötetei (Fonti e Testi, Saggi, Studi) tartalmazzák. Ezzel a tevékenységével az Alapítvány az olasz, illetve velencei kultúrhagyomány rendszeres feldolgozásán túl azt a történelmi „párbeszédet” kívánja dokumentálni és folytatni, melynek során Velence jelentette a „hidat” Kelet és Nyugat között.

Az MTA és a Fondazione Cini együttműködési megállapodása értelmében a magyar és olasz kutatók hároméves időközökben tudományos ülésszakokon konfrontálják egymás kutatásainak eredményeit és dolgozzák fel a magyar–olasz művelődéstörténeti kapcsolatok tíz évszázados történetét. A közös kutatómunka ugyanakkor magában foglalja egy szélesebb, egész Közép-Kelet-Európára kiterjedő kultúrtörténeti szintézis lehetőségét, nem véletlenül kapcsolódtak be az ülésszakok munkájába kezdtektől fogva a levantei, dalmáciai történeti, gazdasági, politikai kapcsolatok, a törökellenes hadjáratok legismertebb európai kutatói, magyar, olasz és lengyel szlavisták. Hasonlóképp szélesíti és mélyíti a kapcsolattörténeti kutatások jelentőségét a társadalomtudományok legkülönbözőbb ágainak bekapcsolása, a politika és a gazdaságtörténet adatainak konfrontálása a művészi teljesítményekkel és a kulturális légkör alakulásával. Így az 1968-ban megkezdődött nemzetközi kutatómunka lehetővé tette, hogy az interdiszciplináris kutatások fényében újjáértékelődjenek a század első felében túlságosan is gazdagon burjánzó magyar–olasz kutatások nem mindig megbízható eredményei, a pozitivisták kultúrtörténészek által feltárt, de nem kellőképpen feldolgozott, kusza és ellentmondásos ismeretanyag.

A későközépkor, a korai és virágzó reneszánsz korában Magyarország és Itália, ezen belül is elsősorban Velence és Padova gazdasági, politikai és kulturális kapcsolatai olyan széleskörűek és sokrétűek voltak, hogy feldolgozásuk és viszonylagos szintézisbe állításuk csak két fázisban volt megoldható. Az 1970-es I. kongresszus, melynek anyagát a *Collana Civiltà Veneziana* sorozat 29. kötete tartalmazza,¹⁰ elsősorban az irodalmi, művészeti és vallástörténeti kapcsolatok alakulását

Ungheria, in: *La fortuna di L. A. Muratori*. Firenze, 1975. *Metastasio in Ungheria*, in: *Studi in onore di N. Sapegno*, Roma, 1975. *Immagini del Risorgimento italiano nella letteratura ungherese*. Cultura nel Mondo 1975/2.

⁷ *Il Romanticismo*. Atti del VII Convegno dell'Associazione Internazionale di Studi di Lingua e Letteratura Italiana, a cura di V. Branca e T. Kardos. Budapest, 1968, Akadémiai Kiadó

⁸ KARDOS T., *Il romanticismo dell'azione*; JÁSZAY M., *L'eco italiano della rivoluzione ungherese del 1848/49*; SALLAY G., *L'Italia e il romanticismo ungherese*.

⁹ *Italia ed Ungheria*, Dieci secoli di rapporti letterari, a cura di M. Horányi e T. Klaniczay. Budapest, 1967, Akadémiai Kiadó.

¹⁰ *Venezia ed Ungheria nel Rinascimento*. A cura di V. Branca, Firenze, 1973.

elemezte (Szegfű L., Benda K., R. Gueze, T. Foffano, Köpeczi B., A. Tamborra tanulmányai), részletesen foglalkozott a magyar diákok padovai tanulmányaival (Bónis Gy., E. Martellozzo Forin), Velence és a Magyar Királyság könyvkereskedelmi és művészeti kapcsolataival (Cs. Gárdonyi K., V. Branca), illetve kitért a kor legnagyobb olasz kapcsolatokkal rendelkező magyar művészeinek és alakjainak elemzésére (Bán I., S. Graciotti, Klaniczay T. és Kardos T. tanulmányai). Már az első ülésszak alkalmával is felmerült, hogy a gazdasági és politikátörténeti kérdések megválaszolása nélkül nem világítható meg helyesen a kulturális kérdések alakulása sem. Így az 1973-as budapesti tanácskozás a Quattro- és Cinquecento magyar–olasz kapcsolatait elsősorban a gazdaságtörténet, a diplomáciai és a politikai kapcsolatok rendszeres számbavételén keresztül vizsgálta, és csak ezeknek az eredményeknek figyelembevételére került sor a kulturális és irodalmi kapcsolatok elemzésére, különös tekintettel az egymás országában megforduló művészek, tudósok, udvari emberek tevékenységére és a befogadó ország kulturális életében betöltött szerepére. A II. konferencia anyagát az Akadémiai Kiadó *Studia Humanitatis* sorozatában megjelent *Rapporti veneto–ungheresi all'epoca del Rinascimento* című négyszáz oldalas tanulmánykötet tartalmazza.¹¹

A két olasz nyelvű tanulmánykötet tükrében érdemes lenne a magyar reneszánszkutatás eddigi eredményeit és további feladatait vizsgálat alá venni, ám az már az első pillanatban is világosnak tűnik, hogy egyre inkább revízió alá kell venni a korábbi forrásfeltáró munkákat, és semmiképp sem lehet nemzetközi kitekintés, a külföldi szakirodalom alapos ismerete nélkül végső következtetéseket kimondani, mint ahogy az is egyértelműnek látszik, hogy a magyar reneszánszkutatásnak is van mondani valója az európai kultúrtörténet számára.

A III. magyar–olasz művelődéstörténeti kongresszusra 1976 novemberében került sor Velencében. A tanácskozás a XVII. századi magyar–olasz kapcsolatok alakulását tűzte napirendre, és ez egy sor új, elméleti jellegű kérdést vetett fel, hiszen a XVIII. századtól kezdve az addig olyan virágzó Olaszországhoz fűződő közvetlen kapcsolataink, melyek egész társadalmi rétegeket kötöttek az olasz kultúrkörhöz, a politikai és társadalmi fejlődés európai alakulása következtében megszakadtak, és ettől kezdve a magyar kultúrélet a XIX. század közepéig elsősorban Bécs kulturbefolyását mutatja, illetve ekkortól a magyar–olasz kapcsolatok minőségileg egyre kevésbé különböztethetők meg a többi kelet- és közép-európai ország olasz kapcsolataitól. Így a második velencei tanácskozás a kapcsolattörténet helyett az összehasonlító irodalomtörténet kérdéseit állította előtérbe, a XVII. századi magyar–olasz kapcsolatokat az európai barokk szempontjából vizsgálta, és a közép-európai barokk elméleti és történeti meghatározására vállalkozott. A konferencián így elsősorban a barokk poétika és irodalom, a barokk képzőművészet és a XVII. századi világkép kérdései kerültek előtérbe, bizonyos fokig háttérbe szorítva a konkrét történeti, gazdaságtörténeti és irodalmi érintkezések elemzését.¹² A III. magyar–olasz művelődéstörténeti ülésszak értékelésére most nem vállalkozhatunk, erre majd csak a firenzei L. Olschki kiadó előadásokat tartalmazó kötete ismeretében nyílik lehetőség, ám az már most is bizonyosnak látszik, hogy amint korábban a két reneszánsz kötet, úgy a magyar–olasz barokk tanulmányok is túllépnek a magyar–olasz kapcsolatok szűkebb keretein, és az egész európai összehasonlító kultúrtörténeti kutatás egyik fontos tudományos állomása lesznek.

A velencei tanácskozás vitáiban és a következő, a XVIII. század kérdéseit felmérő, 1979 októberében Budapesten megrendezendő IV. kongresszus előtt azonban felmerül, hogy mi is lehet a mai, újkorral foglalkozó magyarországi italianisztikai kutatások igazi feladata. Elegendő-e egyszerűen sajnálkozni azon, hogy Olaszországban, sőt még nálunk sem nagyon ismertek a magyar–olasz kapcsolatok terén végzett száz évvel ezelőtti kutatások, vagy inkább felhagyva az eddigi gyakorlattal bátrabban kellene csatlakozni a mai modern olasz irodalomtörténeti kutatások érdeklődési köreihez és irányaihoz? Mert ez a kapcsolódás nemcsak a magyar irodalomtörténet számára nyújthat tanulságokat és új adalékokat. Az Accademia dei Lincei által 1961-ben Rómában megrendezett terminológiai konferencián Maver professzor vetette fel, hogy az olasz irodalomtörténeteknek nem szabad megfeleledkezniük a kelet-közép-európai zóna termékeny részvételéről az európai barokk, rokokó és romantikus ízlés

¹¹ *Rapporti veneto–ungheresi all'epoca del Rinascimento*. A cura di T. Klaniczay, Budapest, 1975, Akadémiai Kiadó. Ismertetését I. Filológiai Közöny XXIV (1978), 3, 362–364.

¹² Gazdasági, ill. politikátörténeti tanulmányok: Pach Zs. P., Benda K., A. Tamborra, A. M. Raffo, C. Corradi, R. Guezee. Nyolc előadás foglalkozott a XVII. századi magyar–olasz irodalmi kapcsolatok kérdéseivel: Bitskey I., Szörényi L., P. Ruzicska, A. Di Francesco, Király E., Sárközy P.

formálásában, és hogy ezen irodalmak jelenségeinek és tendenciáinak figyelmen kívül hagyásával nem lehet teljes képet kapni a XVII–XIX. századi európai kultúra irányzatairól.^{1 3}

A közép-európai kisebb nemzetek irodalmainak, így a magyar és olasz irodalom összehasonlító vizsgálata mindkét irodalomtudomány számára meghatározó jelentőségű lehet a XVIII–XIX. századi kutatások terén. Az olasz irodalom a XVIII. század második felére a történelmi, politikai, gazdasági és társadalmi okok következtében elveszti korábbi európai vezető szerepét, és a felvilágosodó Európa nagy nemzeteihez képest Itália pozícióvesztése egyre érezhetőbbé válik a kultúra területén is. Ám az a politikai, társadalmi és gazdasági folyamat, mely Itáliát kulturális téren egyre jobban eltávolítja a kor leghaladóbb európai nemzetétől, egyszerre azokhoz a közép-kelet-európai népekhez és kulturális tendenciákhoz közelíti, melyekben a századokban az itáliaihoz hasonló politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális állapotok uralkodtak, elsősorban a közös Habsburg-befolyás következtében. Míg Itáliában a manierizmus poétikája szolgált a barokk szálláscsinálójául,^{1 4} a közép-európai zónában a manierista és a határozottan barokk poétikák szinte egyszerre kezdenek ismertté válni és hatni. A XVIII. századi olasz és magyar (közép-európai) irodalom közös jellemzője a különböző poétikák és korstílusok együttélése és keveredése. Az olasz és magyar irodalomban például egyaránt jól megfigyelhető a barokk irodalmi ízlés XVIII. századi továbbélése, a klasszicizmus különböző változatainak keveredése, a tereziánus rokokó egész századon való végigvonulása. A magyar és olasz irodalomban egyaránt nincs meg az a nagy törés az irodalomtörténeti hagyomány közvetítette klasszikus örökség és a XVIII. századi klasszicizmus között, mely az önálló nemzeti poétikák kialakítására törekvő európai nemzeteket jellemzi. A magyar és lengyel XVII–XVIII. századi irodalmat éppúgy, mint az olasz költészetet a humanista-reneszánsz tradíció görcsös folytatásának igénye jellemzi, melyet G. Toffanin a modern olasz kultúra nagy humanista „tévelygésének” nevez. Hasonlóképpen megfontolandó Szauder József figyelmeztetése, aki az olasz és magyar XVIII. század végi klasszicizmus különböző változatait elemezve a közép-európai zónában a felvilágosodott neoklasszicizmus romantikába való átnyúlását említi.^{1 5}

A magyar–olasz irodalomtörténeti kapcsolatok kutatása, mint ezt Szauder József életműve is bizonyítja, nem egy szempontból módosíthatja az elmúlt két évszázad magyar irodalmáról kialakított képünk érvényét. Irodalomtörténetírásunk bizonyos mértékben még ma is hajlamos a XVIII. és XIX. századi irodalmi megújulási folyamatban a francia, német és deák irány elismerése mellett elfelejteni, illetve csak szórványosnak feltüntetni az olasz irodalmi és kulturális hatásokat, pedig a XVIII. század legnagyobb magyar költőegyéniségeinek (Amadé, Faludi, Csokonai, Kisfaludy Sándor) lírája nem épp ezt látszik igazolni, és hasonlóképp nem látszanak másodrendű jelentőségűnek az olasz–magyar egyházi kapcsolatok, a magyar főnemesség XVIII. századi olaszos műveltsége, valamint a magyar és olasz Risorgimento sokrétű egymásba fonódása.

Mindenképpen megállapítható azonban, hogy a XVIII. századi irodalom legnagyobb költőegyéniségeinek, a XVIII. és XIX. századi magyar kultúra alakulásának helyes ismeretéhez továbbra sem lehet mellőzni a magyar–olasz kapcsolatok vizsgálatát, az olasz kultúrához való kötődéseket, az irodalmi párhuzamok elemzését, az összehasonlító irodalomtörténeti kutatások kiszélesítését. Annál is inkább, mert Szauder József professzor egyre jobban érezhető tragikus hiánya miatt még inkább féltő, hogy megszakad a magyar irodalomban jelentkező olasz művelődéstörténeti és irodalmi hatások, motívumok vizsgálata, a XVIII–XIX. századi magyar kultúrába és irodalomba beépülő olasz elemek számbavétele, az egész Közép–Kelet-Európára kiterjedő egységes összehasonlító irodalmi szemlélet. Várakozásokkal nézünk tehát a III. magyar–olasz művelődéstörténeti tanácskozás ebben az évben Firenzében megjelenő kötete, valamint az 1979-es budapesti XVIII. századi kongresszus elébe. Ugyanakkor az is meggondolandó, hogy Szauder József 1963-ban megjelent, valamint Kardos Tibor és Klaniczay Tibor gyűjteményes kötetén kívül szinte nincs magyar nyelvű irodalma az olasz–magyar irodalom- és kultúrtörténeti kapcsolatoknak. Feltétlenül szükség lenne tehát, hogy a Magyar Tudományos Akadémia és a Fondazione Cini közös kutatómunkájának befejeztével magyar nyelven is szintézis jelenjen meg a két kultúra egy évezredes kapcsolatáról.

^{1 3} *Manierismo-barocco-rococò, concetti e termini*. Roma, 1961.

^{1 4} KLANICZAY TIBOR, *A manierizmus*. Budapest, 1975, Gondolat Kiadó.

^{1 5} *A klasszicizmus kérdései és a klasszicizmus a magyar felvilágosodás irodalmában*. In: *Az estve és az álom*. Budapest, 1973.

Lodovico Dolce: Dialogo della pittura intitolato l'Aretino¹

KOVÁCS ZSUZSA

Lodovico Dolce 1508-ban született, s 1586-ban halt meg Velencében. Írói működése alatt mindvégig az itteni Giolito kiadónak dolgozott, írt, illetve fordított műveket. Írásai közül öt vigjátéka, néhány tragédiája, versei, életrajzok, nyelvészeti értekezések maradtak ránk, meglehetősen közepes színvonalú munkák. Legkiemelkedőbb, legjelentősebb műve a most tárgyalásra kerülő, 1557-ben írt *Dialogo della pittura*.

Gondolatmenete röviden a következő. A Michelangelót magasztaló Giovan Francesco Fabrinit (aki egyébként firenzei grammatikus) Aretino igyekszik meggyőzni arról, hogy Michelangelo nem foglal el abszolút kimagasló helyet a festők között, számosan festenek még kiválóan rajta kívül, sőt Raffaello és Tiziano bizonyos szempontból felül is múlja Michelangelo művészetét. Ennek bizonyítása során Aretino először arról beszél, mi is a festészet, ezen belül foglalkozik egy kép megítélésének kérdésével, a festészet értékével, hasznával, feladatával. Második lépésként a festő munkájáról, annak három mozzanatáról, ill. fázisáról (invenzione, disegno, colorito) értekezik, majd a festmény hatásáról. Aretino érvelésének harmadik egysége Michelangelo és Raffaello festészetének tulajdonképpeni összehasonlítása. (Amint láttuk, az előzőekben a két festő összevetésének ürügyén, ill. alapjaként Dolce elméleti összefoglalást nyújt a festészetéről.)

A szembesítésből Raffaello kerül ki győztesen. A döntő érv az ő művészetének magasabbrendűsége mellett az, hogy stílusa könnyed, finom (delicato), nem olyan súlyos, nehézkes, mint Michelangelóé. A dialógus utolsó részében Aretino felsorol még néhány festőt, pár szóban jellemezve őket (Giorgione, Giulio da Romano, Antonio da Correggio, Parmigianino, Polidoro da Caravaggio, Andrea del Sarto, Antonio da Pordonone), s végül Tiziano életéről és festészetéről beszél részletesen.

A dialógus végére – ha az itt-ott logikátlan érvelés miatt az olvasót nem is, de – Fabrinit teljes mértékig meggyőzik Aretino érvei, s elfogadja azt, hogy Michelangelo, Raffaello és Tiziano a három legnagyobb festő (sőt, talán közülük is a legkiemelkedőbb Raffaello), s rajtuk kívül is akad még több kitűnő művész. Aretino zárszavában hozzáteszi (a század második felének jellegzetes dekandencia-élményét szólaltatva meg), hogy sajnos azonban a jövőre nézve nem lehetnek nagy várakozásaink, mert a mostani fiatalok közül senki sem tűnik különösen tehetségesnek (persze a lokálpatriotizmus elmondhatja vele, hogy esetleg a velencei Franco Battista reményekre jogosíthat e tekintetben).

Dolce tehát megpróbálja elméleti rendszerezését adni a festészetnek, méghozzá az irodalom-elméleti rendszerezések, poétikák mintájára, felhasználva természetesen sok mozzanatot az előd, illetve kortárs, kifejezetten festészetéről szóló értekezésekből is.

Ezért a két legfontosabb szempont, mely alapján a dialógust érdemes megvizsgálni, az, milyen poétikai mintákat követ Dolce, hogy párhuzamot vonva az irodalom és festészet között mind elméleti kérdésekben, mind az ezeket alátámasztó gyakorlati, konkrét példákban, milyen megfeleléseket állít fel irodalmi és festészeti problémák között, valamint második szempontként az, hogy az ilyen módon létrejött elméleti rendszerezés a festészetéről s annak gyakorlati alkalmazása egyes művek, művészek megítélésében milyen esztétikai nézeteket tükröz, s ezek a nézetek hogyan viszonyulnak kora különböző művészetelméleti koncepcióihoz.

¹ „Dialógus a festészetéről, Aretinóról elnevezve”. Pietro Aretino Dolce barátja volt a dialógus megírását megelőző évben bekövetkezett haláláig.

Hogy az irodalmi párhuzamok kérdését jobban lássuk, érdemes néhány szót szólni a korabeli irodalomelméleti művekről, elsősorban az arisztotelianusokról, mivel Dolce felfogása nagyon sok ponton tükrözi Arisztotelész *Poétikájának* hatását.

A *Poétikát* először Giorgio Valla adta ki latinul 1498-ban – akkor még különösebb visszhang nélkül. A Cinquecento 30-as, 40-es éveiben azonban egyre nagyobb érdeklődés támad a rendszeres poétika, a rendszeres elméleti összefoglalás iránt, s ez az igény szinte Arisztotelész-kultuszt teremt. 1536-ban és 39-ben újra megjelenik a *Poëtika*, s a magyarázatos kiadások (1548: Robortello, 1550: Maggi, 1560: Vettori, 1570: Castelvetro, 1575: Piccolomini), illetve az Arisztotelész alapján készült önálló poétikák (1529, 1563: Trissino, 1536: Daniello, 1559: Minturno, 1561: Scaligero, 1563: Varchi) nagy száma mutatja Arisztotelész térhódítását.²

Az irodalomelmélet iránti megnövekedett érdeklődést jelzi az is, hogy éppen Dolce – aki kiadónak, tehát piaci igény szerint dolgozott – 1535-ben lefordította Horatius *Ars Poeticáját* (mely Arisztotelész *Poétikájához* hasonlóan széles körben ismert volt). Azért különösen érdekes ez számunkra, mert Dolce *Dialogójának* a festészetet elméletileg tárgyaló szakasza túlnyomórészt Arisztotelész, illetve Horatius irodalomfelfogásával állítható párhuzamba, s elsősorban csak a konkrét alkotóokról, a stílusokról szólva alkot Dolce ettől eltérő, illetve függetlenné váló véleményt a kortárs irodalom és festészet összehasonlítása kapcsán.

A festészet és irodalom közti párhuzam gondolata természetesen nem Dolce ötlete. Már Platónnál és Arisztotelésznél is megtalálható a párhuzam felismerése, az ő megállapításuk szerint mindkettő az utánzó művészetek közé tartozik, csak más-más eszközzel más-mást utánoz. Plutarkhosznál találjuk meg ezt a gondolatot olyan formában, hogy „a költészet szavakkal fest, a festészet pedig néma költészet”. Ez vagy az ehhez hasonló megfogalmazás pedig Horatius közvetítésével meglehetősen elterjedt volna az olasz reneszánsz poétikai művekben.

Dolce *Dialogója* annyiban jelent érdekességet ebből a szempontból, amennyiben ezt az irodalom és festészet közti párhuzamot részletesen és rendszeresen vizsgálja meg.

Ezt a párhuzamosságot szeretném bemutatni, de mivel minden olyan pontra nem tudok kitérni, ahol szembesülnek az irodalmi és festészeti kategóriák, problémák, csak néhány jellegzetes példát ragadok majd ki ezek közül.

A festészet és irodalom viszonya már az elméleti problémák legelején felmerül, mikor Aretino arisztotelészi szellemben választ ad Fabrininak arra a kérdésére, mi is tulajdonképpen a festészet: „Dico adunque la pittura, brevemente parlando, non essere altro che imitazione della natura; e colui che più nelle sue opere le si avvicina, è più perfetto maestro. Ma perchè questa diffinizione e alquanto ristretta e manchevole, perciò che non distingue il pittore dal poeta, essendo che il poeta si affatica ancor esso intorno alla imitazione, aggiungo che il pittore è intento a imitar per via di linee e di colori, o sia in un piano di tavola o di muro o di tela, tutto quello che si dimostra all'occhio, et il poeta col mezzo delle parole va imitando non solo ciò che si dimostra all'occhio, ma che ancora si rappresenta all'intelletto. Laonde essi in questo sono differenti, ma simili in tante altre parti, che si possono dir quasi fratelli.”³ Ezért ez az értekezés „Gioverebbe . . . anche agli studiosi di lettere, per la conformità che ha il pittore con lo scrittore.”⁴

² Lásd: KOLTAY-KASTNER JENŐ: *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete*. Budapest, 1970, 394.

³ „Azt mondom tehát, hogy a festészet, röviden szólva, nem más, mint a természet imitációja; és az a tökéletesebb mester, aki jobban megközelíti műveiben. De mivel ez a definíció egy kissé szűk és hiányos, mert nem különbözteti meg a festőt a költőtől, lévén, hogy a költő szintén az imitáción fáradozik, hozzáteszem, hogy a festő vonalak és színek révén igyekszik imitálni fa-, fal- vagy vászonzfelületen mindazt, ami a szem számára mutatkozik meg; a költő pedig a szavak segítségével nemcsak azt imitálja, ami a szem számára mutatkozik meg, hanem azt is, ami az intellektus számára megjelenik. Amiért is ők különbözőek, viszont hasonlóak annyi más részükben, hogy szinte testvéreknek mondhatjuk őket.” (152.) A Dolcétól származó idézeteket a Paola Barocchi gondozásában megjelent *Trattati d'arte del Cinquecento* (Bari, 1960) c. könyvben kiadott szöveg alapján közlöm.

⁴ „Használhat az irodalom tanulmányozóinak is a festőben és íróban meglévő hasonlóság miatt.” (154.)

A művészet funkciójáról szólva Dolce Horatiushoz nyúl vissza. Horatius szerint a művészet egyszerre tanít és gyönyörködtet. Dolce nagyjából ennek megfelelően határozza meg a festészet funkcióit, miszerint hasznos (utile) – ez a horatiusi tanítás fogalmának felel meg, illetve abból kiindulva tovább bővíti, mint ahogy később látni fogjuk – és gyönyörködtet (dilettevole). Harmadiként – Alberti nyomán – a festészet díszítő (di ornamento) funkcióját emeli ki Dolce.

Arról, hogy az élet legkülönbözőbb területein hasznos, így ír: „Prima non è dubbio ch'è di gran beneficio agli uomini il veder dipinta la immagine del nostro Redentore, della Vergine e i diversi santi e sante...”.⁵ S a képek – könyvek a tudatlanok számára. A festészetnek ilyen, vallási célokat szolgáló, írást helyettesítő, oktató jellegű eszközként való felfogása a középkorban volt jellemző.⁶ Most újra előkerül ez a gondolat, bár nem központi jelentőséggel, tükrözve, illetve előlegezve a teológiai-morális alapú művészetelmélet újbóli térhódítását a Cinquecento második felében, még ha nem is olyan formában, mint a középkorban (gondoljunk Varchi vagy Giovanni Andrea Gilio nézeteire).

De nemcsak a tudatlanok számára s a vallás keretein belül tölt be feladatot a festészet, hanem a hozzáértők számára s a világi életben is van – morális – funkciója: a jókat és erényeseket ábrázoló képek jóságra és erényre buzdítanak. Ezen túlmenően rengeteg a festmények gyakorlati haszna. Így pl. nagy segítségére lehet egy katonai parancsnoknak, ha festményről megismerheti a beveendő várat stb., minden kézművesmesterség s így végső soron az egész polgári élet alapja a rajzolás, festés. Ezzel a gondolattal Dolce univerzálissá fokozza a festészet szerepét, de egyben elmosza a művészet – nem művészet közti határokat is. Ez a mozzanat ismét konzervatív, középkorra visszamenő vonása *Dialogo*-jának, a festészetet csak mesterségnek tekintő felfogás érződik mögötte.

Az elméleti kérdéseket tárgyaló rész következő fontos pontja, ahol az irodalomelmélettel is érintkezik, a festő feladatának (ufficio) leírása. Dolce itt a festő tevékenységét, illetve a festészetet három mozzanatra bontja: invenció, rajz (disegno), színezés (colorito).

„La invenzione è la favola o istoria, che'l pittore si elegge da lui stesso o gli è posta inanzi da altri per materia di quello che ha da operare. Il disegno è la forma con che egli la rappresenta. Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la nature dipinge diversamente le cose animate et inanimate.”⁷ (Az a fogalmazásmód, miszerint a festő maga választhatja meg, hogy miről fessen, a művész önállósulásának már egy viszonylag magas fokát, a megrendelőtől való szoros függés megszűnésének fázisát jelzi.)

A felosztással kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy szokatlan, új a művészetelméleti íráskorban ez a sorrend, mely az invenciót tekinti elsődleges mozzanatként (így pl. Paolo Pino dialógusában is – melyből egyébként sokat merít Dolce – Alberti nyomán disegno, invenzione, colorito szerepel). A sorrend felcserélésével Dolce a disegno fogalmát egyszerűbb, technikaibb jellegűvé degradálja.

Az invenció kategóriáján belül nagy figyelmet szentel a „convenevolezza” (kb. ’természetnek, szokásoknak, illemnek való megfelelés’) fogalmának. Sok példával illusztrálja, milyen módon lehet véteni ellene. Hasonló példák Horatiusnál is megtalálhatók.

Azonban a horatiusi megfelelés fogalma Dolcénál egy bizonyos ponton olyan irányban módosul, mely részletekbe menő formai előírásokat tartalmazó, dogmatikus nézetekkel rokon, amik megkívánják a festőtől, hogy pl. vallásos tárgyú kép festésekor a legkisebb részletekig a Bibliában leírtakat kövesse (lásd Gilio). Így merevedik dogmává teológiai színezettel Arisztotelész imitáció-elmélete.

Lássunk erre egy példát, mely egyben jellegzetesen a végső konklúziót, Michelangelo *Utoolsó ítéletének* elmarasztálását előlegezi: „Perciòche, se 'l pittore, per cagion di esempio, avrà a dipinger Cristo o San Paolo che predichi, non ista bene che lo faccia ignudo o lo vesti da soldato o da marinaio,

⁵ „Először is kétségtelenül nagy jótétemény az emberek számára, hogy lefestve látják a Megváltónk, a Szűz és más szentek képét...” (161.)

⁶ Lásd: MAROSI ERNŐ: *A középkori művészet világa*. Budapest, 1969.

⁷ „Az invenció az a mese vagy történet, amit a festő vagy maga választ ki, vagy mások szolgáltatják számára feldolgozandó anyagként. A rajz az a forma, mellyel ezt ábrázolja. A színezés azoknak az árnyalatoknak az eléréséhez kell, melyekkel a természet különbözőképp festi az élő és élettelen dolgokat.” (164.)

ma bisogna ch'è consideri un abito conveniente all'uno et all'altro; e principalmente di dare a Cristo una effigie grave, accompagnata da una amabile benignità e dolcezza."⁸

Szintén az invenció kategóriájába sorolja Dolce az elrendezés (ordine) fogalmát: „Quanto all'ordine, e mistiero che 'l pittore vada di parte in parte rassembando il successo della istoria che ha presa a dipingere, così propriamente che i riguardanti stimino che quel fatto non debba essere avvenuto altrimenti di quello che da lui è dipinto.”⁹ Majd hozzáteszi, így tanítja ezt Arisztotelész is *Poétikájában*. Ha azonban alaposabban szemügyre vesszük, úgy tűnik, hogy Dolce félreértelmezi Arisztotelész gondolatát, de legalábbis lehetőséget nyújt egy olyan értelmezésre, mely – azzal a megfogalmazásbeli apró különbséggel, hogy elsősorban a történet részeinek követését kéri számon a művésztől (míg Arisztotelész a részek egységes – a valószínűség és szükségszerűség alapján lehetséges – cselekménnyé kapcsolását hangsúlyozza) – éppen Arisztotelész művészet – nem: művészet (történetírást) szétválasztását kezdi újra egybeismolni (lásd *Poétika* VIII., IX.).

Összhangban áll mindez a *Dialogo* során többször felbukkanó, előírásokra hajlamos, Arisztotelész dogmatikusan (félre)értelmező nézetekkel.

(Dolce illusztrálja a fenti követelményt, érvényességét mind a festészetben, mind az irodalomban: ugyanazt az Iphigenia-történetet dolgozta fel egy Timanthes nevű antik festő és Euripidész a drámájában; az utóbbit Dolce fordította le, s itt propagálja is Aretino szájába adva: mindkét ábrázolás megfelel a fenti normának.)

A rajz (disegno) fogalmának kifejtésére térve át, Dolce különös részletességgel tárgyalja az arányok kérdését, a korábban Alberti, Leonardo által megfogalmazott szépségeszményt tekintve alapnak, mely szerint a szép a természeti arányokból fakad, s ezért az a nagy mester a rajzolásban, aki jól megfigyeli és imitálja őket.

Erről az állásponttól kifogásolja Dolce a reneszánszban matematikai pontossággal meghatározott arányoknak az eltolódását, torzítását: egyrészt az alakok túlzott karcsúsítását (Parmigianino iskolájára célozva), másrészt pedig a rövidülés (scorcio) túl gyakori alkalmazását; tehát két tipikusan manierista sajátosságot.

Majd rátér a színézzel (colorito) kapcsolatos követelmények ismertetésére: „bisogna che la mescolanza de' colori sia sfumata et unita di modo che rappresenti il naturale e non resti cosa che offenda gli occhi: come sono le linee de'contorni, le quali si debbono fuggire, che la natura non le fa...”¹⁰

A firenzei festőiskolával szemben a velencei iskola jellegzetességére, a colorito használatának magas fokára, új módon értelmezett szerepére világít rá Dolce fejtegetése, mely így folytatódik: „Questi lumi et ombre, posti con giudicio et arte, fanno tondeggiar le figure e danno loro il rilievo che si ricerca; del qual rilievo le figure che sono prive, paiono, come ben diceste, dipinte, percioche resta la superficie piana.”¹¹

Dolce rendszerezése végső momentumaként – újból Horatiushoz visszanyúlva – arról beszél, hogy ahhoz, hogy egy festmény valamilyen érzelmi hatást váltson ki nézőjéből, előbb ennek az érzelemnek meg kell lennie magában az alkotóban is. Majd továbbviszi ezt a gondolatot: „non è da credere che ci sia una sola forma del perfetto dipingere; anzi, perchè le complessioni degli uomini e gli

⁸ „Amiért is a festő ha lefesti Krisztust vagy Szent Pált, amint prédikál, nem jó, ha meztelenre csinálja, vagy katonának vagy tengerésznek öltözteti, hanem megfelelő ruhát kell hogy gondoljon egyiknek is, másinak is; s főleg Krisztusnak komoly külsőt kell adnia, párosulva szeretetreméltósággal és édességgel.” (165.)

⁹ „Ami az elrendezést illeti, az a mesterségbeli tudás követelménye, hogy a festő részről részre kövesse a történet menetét, melyet lefesteni szándékozik, annyira az eredeti szerint (pontosan), hogy aki rátekint, úgy vélje, az az eset nem történhetett meg másképp, mint ahogy ő lefestette.” (166.)

¹⁰ „szükséges, hogy a színek keverése egységes és árnyalt legyen, úgy, hogy természetesnek tűnjék, és ne maradjon semmi, ami a szemet sértené: mint amilyenek a kontúrvonalak, melyeket kerülni kell, mert a természet sem csinál ilyeneket.” (184.)

¹¹ „Ezek a fények és árnyékok értelemmel és ügyességgel elhelyezve kidomborítják a figurákat, és megadják nekik azt a kiemlést, amely megkívántatik; mely kiemlést nélkülöző figurák, mint ahogy jól mondta, festettnek tűnnek, mert a felület sík marad.” (184.)

umori sono diversi, così ne nascono diverse maniere, ciascuno segue quella a cui è inchinato naturalmente. Di qui ne naquero pittori diversi: alcuni piacevoli, altri terribili, altri vaghi et altri ripieni di grandezza e di maestà.”¹²

Olyan következtetésre jut itt Dolce, mely eddig kifejtett, túlnyomórészt klasszicizáló formai előírásokat, morális, teológiai követelményeket tartalmazó elméleti rendszerével éles ellentmondásba kerül. Hiszen ő eddig mást sem tett, mint „a tökéletes festés egyetlen formáját” próbálta szabályokba foglalni. Most pedig – a manierát a Vasari által használt jelentésben, egyéni stílusként értelmezve – olyan gondolatot vet fel, mely tipikusan a manierista esztétika normaellenes, individualista felfogásának az alapja, s mely Giordano Brunónál jut el legszélsőséesebb formájáig, a művészetre vonatkozó mindenféle szabályrendszer teljes tagadásáig.

A dialógus következő nagy egysége Raffaello és Michelangelo festészetének összehasonlítása, Michelangelo alkotásai közül az *Utolsó Ítélet* vizsgálatán keresztül.

Az *Utolsó Ítélet* Michelangelo korának legnagyobb hatást kiváltó, csodált, ugyanakkor sokak által vitatott műve; új, kikristályosodó esztétikai nézetek harca bontakozott ki körülötte. Dolce *Dialogója* az egyik első lépés e vita kialakulásában.

Az *Utolsó Ítélet* a hagyományos, normatív művészetielfogás számára feltétlenül provokatív alkotás. Nyomat sem találjuk itt már annak a könnyed, elegáns harmóniának, magabiztosságnak, mely Michelangelo korábbi alkotásaiból sugárzik (gondoljunk a római *Pietàra* vagy a *Dávidra*). Válság, vívódás, küzdelem feszültsége árad a képről. A pusztulással szembekerülő ember rettenete, kétségbeesése, ugyanakkor a végzet erői ellen való erőfeszítéssel teli harca jelenik meg döbbenetes forgatagban egy nagy összmozgás sodrában. Michelangelo egy apollói alakú, szakálltalan, mezítelen, haragvó és bosszúálló Krisztust teremtett, áthágva mindenféle ikonográfiai előírást. Alakjai nyerek, viszonylag egyszerűek, nehézkesnek hatnak, mozgásuk erőfeszítést tükröz. A kép színárnyalatai komorak.¹³

Természetes, hogy egy ilyen alkotás élesen magára vonta a festészetet klasszicisztikus normákba foglaló vagy morális, teológiai szempontoknak alávető nézetek ítéletét. Dolce műve – mint már említettük – az első között fordul szembe viszonylag rendszerezett érvekkel a Michelangelo-kultusszal s konkrétan az *Utolsó Ítélettel*.¹⁴

Lássuk, hogyan lát hozzá Dolce az elméleti fejtegetés után Raffaello és Michelangelo művészetének összevetéséhez: „Ricercando adunque tutte le parti che si richieggono al pittore, troveremo che Michelangelo ne possede una sola, che è il disegno, e Raffaello le possedeva tutte, o almeno (perchè l'uomo non può esser Dio, a cui niuna cosa manca) la maggior parte, e se gli mancò alcuna cosa, quella essere stata pochissima e di piccolo momento.”¹⁵

Dolce miután elméleti rendszerezésében a disegno szerepét másodrangúvá fokozta, nyugodtan elismerheti ezen a téren Michelangelo nagyságát, anélkül hogy veszélyeztetné Raffaello fölényének biztosságát.

A továbbiakban a két festőt jellemezve nagyjából négy pont köré sűríti kifogásait Michelangelóval szemben, kiemelve ugyanezen pontokban Raffaello tökéletességét. Ezek a következők: Michelangelo általában nem tesz eleget a megfelelés, illendőség (convenevolezza) követelményének. Ez megmutatkozik az ikonográfiai szabálytalanságokban (pl. Krisztus szakálltalan) és a természet formáitól való eltérésekben egyaránt (Michelangelo csak egy típusú meztelen alakot festett – Raffaello ezzel

¹² „Nem kell azt hinnünk, hogy a tökéletes festésnek egyetlen formája létezik; sőt ahogy az emberek természete és hajlamai különböznek, aszerint különböző stílusok születnek, és mindenki azt követi, amelyik felé természetes módon hajlik. Ezért lettek a festők különbözőek: egyesek kellemesek, mások rettenetesek, mások kecsesek és mások nagysággal és fenséggel teliek.” (186.)

¹³ Lásd: CHARLES DE TOLNAY: *Michelangelo. Mű és világhép.* Budapest, 1975. ANDRÉ CHASTEL: *Itália művészete.* Budapest, 1973.

¹⁴ Lásd: KLANICZAY TIBOR: *A manierizmus.* Budapest, 1975, 35–37.

¹⁵ „Megvizsgálva tehát minden olyan elemet, mely a festőtől megkívántatik, úgy találjuk, hogy Michelangelónál csak egy van meg belőlük, vagyis a rajz, s hogy Raffaellónál mind megvan, vagy legalábbis (mivel az ember nem lehet Isten, aki semmiben sem fogyatékos) a nagy része; s hogyha hiányzott is valami belőle, az csak nagyon kevés és jelentéktelen volt.” (187.)

szemben a természetnek megfelelően sokfélét: a puttókat lágyaknak, a nőket finomaknak, a férfiakat robusztusoknak ábrázolta). Dolce elmarasztaló ítéletének alapja ebben a pontban egy klasszicizáló formai előírás betartásának a követelménye.

Második alapvető szempont, melyből Dolce elítéli Michelangelót, a szemérem kérdése. Hevesen kel ki az ellen, hogy Michelangelo még a templomokba is meztelen figurákat fest, s ezért még a szenteket ábrázoló képei is bűnös gondolatokra csábítanak. Raffaellónak ezzel szemben a világi tárgyú képei sem szemérmetlenek, a vallási tárgyúak pedig egyenesen elveszik az ember minden bűnös gondolatát.

Feltűnő az a párhuzam, mely ebben a kérdésben Dolce és a valóságos Aretino *Utolsó ítéletéről* alkotott véleménye között fennáll (még a megfogalmazás módjában is). Ezzel kapcsolatban néhány szót kell ejtenünk Michelangelo és Aretino viszonyáról.

Aretino elismerte Michelangelo nagyságát, tisztelte, mindent megtett jóindulata elnyeréséért. 1537-ben egy hízelgő hangú levélben megírta neki tanácsát, elképzelését az *Utolsó ítélet* megfestéséről, de ezt Michelangelo visszautasította. A freskó elkészülte után Aretino egy sértett ember indulatával teli, eltévelyt véleményt írt Michelangelónak, melyben a szemérem elleni vétség miatt (s csak emiatt) bírálja az *Utolsó ítéletet*. Ismerve Aretino nem túlzottan erős gátlásait a szemérmert illetően, érveléséről feltételezhetjük, hogy nem annyira elvi meggyőződése, mint inkább sértett hiúságának heve diktálta.

Dolce morális és teológiai ellenvetésének megformálásában nyilvánvaló Aretino közvetlen hatása. Csakhogy míg Aretinónál egy esetleges, személyes indítékok vezette véleményalkotással van dolgunk¹⁶, mely nem szerves része művészettelfogásának, addig Dolce *Dialogójában* ezek az érvek több, más momentumban is felmerülő morális, teológiai nézetekhez kapcsolódnak. Ezért nem tekinthetjük Dolcét pusztán Aretino koncepciója utánzójának, közvetítőjének, valószínűleg még ebben a konkrét esetben: sem – mint ahogy ezt Clements és Blunt teszi¹⁷ –, nemhogy az egész művet tekintve – amire szintén találunk példát¹⁸ –, hiszen a túlnyomórészt klasszicizáló, normatív elvek s a finomnak, elegánsnak az eszménye, amik a legdominánsabb elemei Dolce *Dialogójának*, merőben idegenek Aretino realista, erőteljes, normaelles művészetelvetől. Így az olyan véleményeket sem fogadhatjuk el fenntartás nélkül, melyek azt tartják, hogy Dolce nem közvetlenül Aretino elképzeléseit tükrözi, de belőlük indul ki, őket mélyíti tovább.¹⁹

Dolce Michelangelo-ellenességének valószínűleg máshol kell keresnünk a gyökereit: egy olyan ízlésben, mely idegenkedik az erőteljes hatásoktól, feszültségektől, drámaiságtól – mert nem is érzékeli, vagy pedig nem akarja érzékelni, tudomásul venni őket.

Ez az ízlés ütközik ki a Michelangelo–Raffaello összevetés következő pontjának tárgyalásakor is, ahol Dolce – ismét Michelangelót marasztalva el – műveik hatásáról fejt ki véleményét.

Míg Michelangelo figuráira s festészetének összhatására a rettenetes (terribile) és a keresett (ricercata) kifejezések a jellemzőek, addig Raffaello alakjai és képei kellemesnek (piacevole) és bájosnak (grazioso) tűnnek.

Dolce egy jellegzetes, különben korábban közismert példát hoz fel hasonló szembenállásra az irodalom területén, párhuzamot vonva Michelangelo és Dante, valamint Raffaello és Petrarca művésze között. Dolce szerint abban rejlik Raffaello (és Petrarca) nagysága, hogy művésze könnyed, hogy képein nem látszik az alkotás folyamatának kínlódása, nehézsége. Az tehát a magas szintű művészet jele, ha minél jobban el tudja rejteti a festő, hogy képe nehéz alkotó folyamat eredménye. Dolce művészi értékmérőként, mint már az előzőekben is, valamiféle finom formai, majdhogynem rafinált tökéletességet állít fel.

Ez a fajta felfogás, melynek eszménye a delicatezza, egy fajta ízlésselölődést mutat olyan irányba, mely – bár még ebben a fázisában bizonyos klasszicizáló harmóniát igyekszik hirdetni – a formai elemek finomságának túlhangsúlyozásával a manierizmus felé mutat.

¹⁶ Érdemes elolvasni Michelangelónak küldött, az *Utolsó ítéletet* bíráló levelének utóiratát, ahol részben Aretino is elismeri, hogy véleménye haragból, indulatból fakad.

¹⁷ ROBERT J. CLEMENTS: *Le idee sull'arte*. Milano, 1964, 140. ANTHONY BLUNT: *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*. Torino, 1966, 134.

¹⁸ Lásd: *Storia della letteratura italiana*. Vol. IV. *Il Cinquecento*. Milano, 1966, 588–593.

¹⁹ Lásd: LIONELLO VENTURI: *Storia della critica d'arte*. Torino, 1964, 112. – KLANICZAY TIBOR: *i. m.* 36–37.

(Jellemző módon az irodalomban a Petrarca-kultusz és a petrarkista költészet a manierizmus egyik sajátossága lesz.)

Sőt a manierista vonás nemcsak a konkrét műértékeléseknél érződik, hanem előbukkan az esztétikai kategóriák, egy általánosabb megfogalmazás szintjén is. Van Raffaello figuráiban egyfajta „venustà, che è quel non so che, che tanto suole aggradire così ne’ pittori come ne’ poeti, in guisa che empie l’animo altrui d’infinito diletto, non sapendo da qual parte esca quello che a noi tanto piace. . . . Questa, che voi dite venustà, e detta da’ Greci charis, che io esporrei sempre per »grazia«.”²⁰

A graziának (báj) ilyen értelemben vett használata újabb ellentmondásként jelenik meg a nagyrészt klasszicizáló szellemű *Dialogó*ban, mert bár nem kifejtve, végiggondolva, de csírájában manierista jellegű; erős rokonságot mutat Vasari grazia fogalmával, mely a manierista szépségideál alapja, amennyiben egy irracionális, megfoghatatlan, szabályokban nem rögzíthető szépet jelent, mely az érzéki, látszó valóság mögött rejtőzik, s ezért nem fejezhető ki a természeti szép arányaival.

Jellegzetes az a többszörös ellentmondás, amibe Dolce ezen a ponton bonyolódik. Egyrészt fentebb hangoztatott klasszicizáló, dogmatikus és morális elveivel szemben áll ez a végső soron manierista, normatív előírásoktól idegen grazia-felfogás. Másrészt Dolce ebből a szépségesszményből kiindulva ítéli el Michelangelót rettenetes (terribile) volta miatt. Pedig a grazia terminusának, a természetinel magasabbrendű szépségideálnak a kifejlődésével szorosan összefüggve jelenik meg a rettenet (terribilità) kategóriája, először éppen Michelangelo *Utolsó ítélet*ének figuráiból, megformálásából levezetve a manierista esztétikákban.²¹

Dolce ítéletéről tehát megint kiderült, hogy nem következetesen végiggondolt esztétikai rendszerből, egységes elméleti alapállásból fakad, hanem pusztán egy vulgárisabb tudatszint, ízlés megnyilvánulása.

Michelangelo és Raffaello összemérésének utolsó mozzanataként Dolce a coloritóról beszélve röviden elintézi a rangsorolást Raffaello javára azzal, hogy mindenki számára közismert, Michelangelo nem sok gondot fordított erre (különösen a velencei, colorito tekintetében kifinomult ízlés az, ami meghatározta ítéletét ebben a kérdésben).

*

A fenti elemzés alapján megkísérelném meghatározni Dolcének a művészetelmélet történetében, kora heves esztétikai vitáiban elfoglalt helyét, szerepét, jelentőségét, összevetve elemzésem eredményeit a szakirodalom szűkös, többnyire csak összefoglaló jellegű s egymásnak ellentmondó nézeteivel.

Dolce *Dialogója* azt tükrözi, ami egyébként a kortárs velencei művészeti értekezésekre általában jellemző, hogy szerzője nem elsősorban elméleti érzékenységgel, érdeklődéssel, hanem gyakorlati és intuitív módon viszonyult a festészet, művészet kérdéséhez. Maradandó megállapításokat főleg a colorito fogalmával — mely a velencei festőiskolában sajátos, központi jelentőséggel bírt — s Tiziano értékelésével kapcsolatban tett. A velencei iskola eredményeihez szorosan kapcsolódva, mindenkéltt egy új fajta, érzéki és rafinált ízlés igényeit fogalmazta meg. Értékét részben ebben láthatjuk.²²

Mint elméleti, esztétikai rendszerezés, Dolce *Dialogója* nem bír különösebb jelentőséggel a Cinquecento művészetelméleti rendszereinek kibontakozása szempontjából, olyan értelemben, hogy nem járult hozzá egyértelműen semmilyen koncepció kifejlődéséhez sem. Egyaránt merített ugyanis a reneszánsz művészetelmélet hagyományaiból és a korában kibontakozó, elküionülő, egyre szélsősége-sebb, egymással szembenálló esztétikai rendszereké formálódó koncepciókból is.

Műve ezért filozófiai, esztétikai alapját tekintve erősen eklektikus, belső ellentmondásokkal teli. Minden bizonnyal ennek köszönhető, hogy Dolcéval kapcsolatban annyira különböző vélemények

²⁰ „Szépség, az a nem tudom mi, amit örömmel fogadunk mind a festőknél, mind a költőknél, s végtelen élvezettel tölti be az ember lelkét úgy, hogy nem tudjuk, honnan származik az, ami olyan nagyon tetszik nekünk . . . Ez az, amit Ön szépségnek nevez, s amit a görögök charisnak hívtak, s amit én graziának értelemezek.” (195–196.)

²¹ Lásd: KLANICZAY TIBOR: *i. m.* 50–51.

²² Lásd: *Enciclopedia Universale dell’Arte*. Venezia-Roma, 1966 (Trattatistica) — VASOLI: *L’estetica dell’Umanesimo e del Rinascimento*. In: *Momenti e problemi di storia dell’estetica*. Vol. I. Milano, 1959, 407. — LIONELLO VENTURI: *i. m.* 111. — *Storia della letteratura italiana*, i. h.

születtek, ugyanis az irodalom- és művészettörténészek Dolce ellentmondásos nézetei közül sokszor egyoldalúan ragadtak ki néhányat, s ennek alapján utalták egyik vagy másik esztétikai koncepció képviselőinek a táborába, jelölték ki helyét a művészetelmélet fejlődésében.

Igy nagyjából hasonló véleményt fejt ki Blunt, Schlosser-Magnino és Klaniczay Tibor,²³ amikor a *Dialogót* kizárólagosan a manierizmus-ellenes, szigorúan klasszicista, moralista konzervatív kritikai irány vonalába sorolja, mely végül is formai előírásokat tartalmazó, ellenreformációs teológiai jellegű, tulajdonképpen a reneszánsz esztétika eredményeit megszüntető művészetelmélet kialakulásába torkollik.

Ezzel szemben Vasoli és Venturi²⁴ azokat a mozzanatokot emeli ki Dolce művéből, melyek, bár nem kifejtve az elmélet szintjén, hanem csak intuitív fokon, de a manierizmusra jellemző gondolatokat előlegeznek, problémákat vetnek fel, s így Dolce *Dialogóját* egyértelműen a manierista esztétika kialakulása felé mutató jelenségként értelmezik.

A *Dialogo* elemzése alapján belátható, hogy bár kétségtelenül – elsősorban az elméleti rendszerezés szakaszában – a klasszicizáló, dogmatikus, konzervatív mozzanatok dominálnak Dolce művében, több olyan momentum is felmerül, mely sajátosan a normaellenes, individualista, manierista esztétika jellegzetessége, vagy kibontottabb formában annak jellegzetessége lesz, ezért nem helytálló a *Dialogót* egyértelműen, mereven egyik vagy másik irányzat, koncepció reprezentánsává kinevezni.

Sőt, ha Dolce műve számot tarthat érdeklődésre, akkor éppen azért, mert a reneszánsz esztétikai szintézis felbomlásának egy korai fázisában e bomlás szinte minden lényeges problémáját, ellentmondását valamilyen formában magába foglalja.

²³ SCHLOSSER-MAGNINO: *La letteratura artistica*. 1956, 391–393., Blunt és Klaniczay fent idézett művei.

²⁴ VASOLI: *i. m.* – L. VENTURI: *i. m.*

A felvilágosodás motívumai a Verri testvérek levelezésében

TÍMÁR LAJOSNÉ

1766. október 19-én Alessandro Verri és Cesare Beccaria Milánóból Párizsba utazik Paolo Frisi ajánlólevelével a francia enciklopedistákhoz. A több hónapig tartó, Párizsból Londonba folytatott utazás végeztével Alessandro mintegy harminc évig Rómában élt, részben az otthoni elviselhetetlen családi körülmények miatt, részben pedig a római érzelmi kapcsolatai miatt. Testvérétől és legjobb barátjától, Pietrótól való elszakadása alakította ki köztük azt a levelezést, amely a XVIII. században oly divatos műfajjá lett, és amely igen fontos dokumentum számunkra, nemcsak kettőjük kapcsolatának, hanem a 700 társadalmi, gazdasági, kulturális, irodalmi arculatának megismerése szempontjából is, mivel e két felvilágosult író tollából enciklopédikus részletességgel hiteles képet kapunk a kor valamennyi területéről.

A hetenként történő levelezés 1797-ben, Pietro halálával ér véget. Alessandro legelső levelei Beccaria fejedelmi párizsi fogadtatásáról szólnak. Arról a fogadtatásról, amilyenre utoljára száz évvel azelőtt, Bernini korában volt példa, azzal a különbséggel, hogy akkor a Napkirály fogadott egy művészt, most a filozófusok fogadtak egy olasz vendéget Párizs szívében, „imádatlaltal, mint egy csillagot”, akinek fényében sűtkérezik Alessandro, és akinek egyetlen érdeme, hogy könyvet írt a tortúra, a halálbüntetés, a babona és a kegyetlenség ellen. És itt nem a humanizmus és reneszánsz Itáliájának kijáró kötelező tiszteletadásról van szó, hanem közös erőfeszítésről, nemzetközi összefogásról a „világosság” századában. A „jóbarát” Morellet, Diderot, aki a megtestesült egyszerűség, a „kis sovány, szeretetreméltó” D’Alembert páratlan fogadtatására a „tutto moglie” Beccaria „bosszantó melankóliával” felel, „várható, hogy hamarosan hazatér”, írja Alessandro Párizsból. A tartózkodás legelső napjaiban csak Beccaria visszfényében tündökölhettek, mindaddig, míg Morellet úgy mutatta be társaságban, hogy ő írta a Caffében a Justinianusról szóló cikket, mire féltékenysége feloldódott a „bőbeszédű franciák között.” „Ő ha tudná – írja Pietrónak –, hogy ez az annyira tisztelt arc mennyi alantas szenvedélyt, epességet, féltékenységet, hálátlanságot takar. Tudod, hogy tudok gyűlölni, mert szeretni is tudok. Egyáltalán nem zavar, ha megvetek valakit, sőt örülök, hogy ilyen vagyok.”¹ Ezek Alessandro legintimebb érzései, amelyek miatt annak sem tud igazán örülni, hogy Beccaria híressége lakásukban akkora forgalmat csinált, és hogy sok szó esik a Cafféről, Pietro irodalmi tevékenységéről. E levelek szinte mindegyike haragról és irigységről árulkodik Beccariával szemben, bár ezt Alessandro így tagadja: „távol áll tőlem az irigység, nem úgy a megbecsülés utáni vágy.”²

Pietro kommentálja Alessandro Párizsból, majd Londonból írott leveleit, de ezekből még nem olvasható ki az a gyűlölet, amely később barátságukat Beccariával kettétöri, mert szakításuknak nem Beccaria párizsi tündöklése az oka, hanem valami más. Most jobban érdekli Pietrót Voltaire jelleme, írói egyénisége, aki szerint Alessandroval rokon lélek, egy időben dolgozott történelmi tanulmányán Alessandroval, ezért ez bizonyára sok közös vonást fedezne fel benne, ha megismerné. Egyébként ebben az időben gondolt arra, hogy a Caffében megjelent cikkeit franciára lefordítsa és kötetben

¹PIETRO e ALESSANDRO VERRI: *Carteggio*. A cura di Francesco Novati e d’Emanuele Greppi. Milano, 1910, I. k. 90. o. Alessandro levele Pietrónak. (A továbbiakban *Carteggióra* rövidítem, a testvérek nevét pedig annak kezdőbetűjével jelölöm.)

²*Carteggio*, I. 21. Alessandro levele Pietrónak. Beccariával kapcsolatban A. 1766. okt. 19-én ír Párizsból. (I. k. 86–87)

megjelentesse, de arra gondolni sem mer, hogy a *Dei delitti* fordító Morellet-vel javíttassa ki, félve a visszautasítástól.

A nagy Párizs után London végtelennek tűnik. Az utcák rendezettek, és olyan világosak, mint egyik városi sem Európában. A pompásan kivilágított London kontrasztként juttatja eszébe a gyéren megvilágított Milánót. (A '700-ban Itáliában járt idegenek közül Lalande is hiányolja a milánói közvilágítást, amelyet csak 1786-ban oldottak meg Ferdinánd király rendeletére.) A nagyurak előtt lakáj tartja a fáklyát, mások sötétben botorkálnak. A házak, a főutcákat kivéve nincsenek számozva. Utcanevek nincsenek, azokat az utcákat, amelyeknek nincs neve, a kb. 260 templommal hozták kapcsolatba.

Nagy élmény volt számára a Sterne-nél lett látogatás, de meghívták a Királyi Tudományos Társaság ebédjére is, ahol népszerűségnek örvendett, és Mr. Morton, a titkár ezt írta P. Frisinek „Gratias ago tibi maximas pro D. Comite de Verri juveni ingenue et vere illustri: si plus habeas eiusdem fabricae (quod valde dubito) omnes quaeso mihi mittas.”³

Egyébként feltűnik neki Londonban, hogy ott a nép szabad, uralkodik, érzi és érezteti szabadságát. Aki nem elégszik meg azzal, hogy ember, az meneküljön Londonból, mert itt nem jó a márkiknak, grófoknak. Ahhoz, hogy jól érezze valaki magát Londonban, a tömeghez kell tartoznia. Ez imponáló jelenség, de kevéssé megnyerőek az angolok mint vendégfogadók. Az idegeneket ti. semmibe se veszik, nem úgy, mint Itáliában, ahol ünneplésben van részük. Ennek a Londonból érkezett levélnek csak a szabadsággal kapcsolatos részére reagál Pietro. Felteszi a kérdést testvérének: „milyennek tartod a földünkön történt nagy sétád után a szabadságot? Vagy elpusztulunk és a külső hatalmak elnyomnak, vagy szabadságot adnak a népeknek. Angliának ez már megvan, de minden az ész térhódításától függ.”⁴

Ugyanez vonatkozik Rómára is, amely még mindig sokat ad Európa véleményére, holott arra kellene vigyáznia, hogy megmaradjon neki a Capitolium. Párizs, London, Madrid nem külváros többé, amely az urbs et orbis parancsát várja. Úgy illenék, hogy Róma kevesebbet parancsoljon mások portáján és jobban nézzen körül a sajátján, hogy engedjen a kenyérből az alattvalóknak és ne hagyja az ínséget eluralkodni. Ha azonnal nem változtat politikát — folytatja tovább Pietro —, akkor veszi észre rémülten a bajt, amikor már nem lehet rajta segíteni. Most gondoljon arra, hogy inkább Romagna ura, mint mások országának bírása legyen. Minden hónap késedelem a romlást segíti elő. Itt az idő, hogy a pénzügyekre, a földművelésre, az alattvalók boldogulására, egyszerűen a kormányzatra gondoljon. De ehhez társadalmi átalakulás szükséges. A sajtószabadság is fontos, be kell fogadni a szomszéd népek kultúráját, hogy ne maradjunk alul.

1767. október 14-i levelében Pietro egy könyv megjelenéséről tudatja Alessandrót, amely Svájcban, jó olaszszággal, helyes ítélettel, az olaszországi reformokról íródott. Frisi igen örül, de Rómának valószínűleg nem fog tetszeni. „Papokról, szerzetesekről, tudományról, közmegelégedésről, egyéb fontos dolgokról szól. A vallást tiszteletben tartja, a jogtudományt visszaszorítja a saját keretébe, a babonát száműzi.”⁵ Itt megjegyzi, hogy továbbra is eddigi stílusát követve akarja elmesélni a dolgokat, bár történeti írásait mozaikszerűnek érzi, „amelyeknek vannak jó részletei, de rosszul vannak összerakva, és inkább csak festővászonnak, mint képeknek tűnnek. Majd ha minden jóra fordul, képalakot öltenek és megmaradnak az olvasó fejében. Az egyszerűséget, részrehajlatlanságot, igazságot keresem, a világosságot. Most az a dolgom, hogy a köznek megmutassam az igazságkeresés előnyeit.”⁶

Ahhoz, hogy az olvasónak az igazság kereséséhez kedve legyen, meg kell mozgatni. Ezt tette Rousseau, Voltaire, Diderot, akiknek művei tüzet gyújtottak századunkban. Az olvasónak szinte az író

³ DONATA CHIOMENTI VASSALLI: *I Fratelli Verri*, Milano, Ceschina, 1960, 60. A. Beccaria-val tett londoni útjáról először 1766. dec. 9-én számol be A. P.-nak. (I. 121.)

⁴ *Carteggio*, I. 223. P. levele A.-hoz 1767. feb. 8.-án. Ez az első levél, amelyben szó esik a szabadságról.

⁵ *Carteggio*, I. 87. P. levele A.-hoz. Társadalmi, jogi, vallási reformokra van szükség. Erről ír még P. 1767. szept. 5-én (I. k.), 1768. szept. 17-én (II. k.), A. 1770. III. 28-án (III. k.).

⁶ *Carteggio*, I. 252. P. levele A.-hoz 1768. ápr. 23-án. P. írói stílusát, írói képességeit jellemzi 1772. IX. 18-án írott levelében (V. k.).

delfriumát kell éreznie. Nem ilyen nagy igényű fiatal korában Alessandro, aki határozottan csak azokat a könyveket szereti, amelyek által beléphet a kor intimitásába, és úgy érzi, hogy abban a korban él. Szellemi igényeit kielégítik az igénytelen krónikák, groteszk irodalmi könyvek, ünnepélyleírások, esküvők, bankettek, házasságkötések hírei, amelyek által másképpen látja az akkor élt embereket, mint a színházban. A klasszikusok kívülről, ezek belülről tanítanak. Az a véleménye, ha a magához hasonló embereket a földön, a sárban látja, jobban megismeri őket.

Pietro leveleiből a megkönnyebbülés hangja, a mind erősödőbb ernyedtségből való kitörés vágya tűnik ki. Hírt ad különböző hivatali elfoglaltságairól, tanulmányairól, visszasóhajtja a Caffé idejéből a szabad véleménynyilvánítást, szorgalmasan tudatja a nagy politikai eseményeket, leírásait anekdotákkal fűszerezve. Politikai pályafutásának buktatóiról csak öccsével tud őszintén beszélni, aki a múltban is áhítattal hallgatta. 1767. augusztus 27-én írja Alessandro Rómából Pietrónak: „a világon mindent neked köszönhetek. Te csepegtetted belém az érzelmeket, kultúrákat; te bátorítottál, vezettél tanulmányaimban, te mentettél meg az otthoni zsarnokságtól, mindenben te támogattál. Te vagy — nem is tudom mit mondjak — bátyám, barátom vagy apám.”⁷ Leveleiknek gyakori témája a szülői ház elnyomása, amelynek mindketten áldozatai, és amelytől végeredményben sohasem szabadultak meg, mert nem volt szabadulás Alessandro Rómába való menekülése. Levelezésük remek, élénk képet nyújt egy család küzdelmeiről a zárt társadalomból a sokkal emberibb, szabadabb kapcsolatokra épült társadalomba való átmenet korszakában, ami annál is értékesebb, mert előfeltételmentesen, őszintén írnak a felvilágosult kritika tükrében. Amikor a 900. levelet írják, megünneplik. Bekötetik a leveleket, amelyeket az utókornak, „érző szívu embereknek” szánnak, azt remélve, hogy száz év múlva is lesznek ilyenek, akik értékelni fogják írásait. „Sok mindent nem merünk leírni — írja Pietro —, bár leveleink megtörtént események krónikája, sokat hagyunk az előszóban való elmondásra, de a külföldön történt dolgok mind benne vannak.”⁸

Ha olykor mégis merész kritikát gyakorolnak a korabeli társadalomról, azt más szájába adják, mint a következő példában: „Uram, tudja, hogy Itália a papok országa? Itt minden az egyházé, és talán ez az első oka a nyomorúságnak. Mennyi teret foglalnak el a kolostorok, hejyűkön szénát termelhetnénk. Ez a szavak országa, ahol előbb beszélnek, aztán gondolkodnak. A gonoszt először elítélik, aztán indítják el a pert. A törvényszéken aki vall, szabad, aki tagad, máglyára vetik. Itt az emberek teste egyik városban, a lelke a másikban van. A legtekintélyesebb törvényeknek nincsen becsülete az egyházi rendszabállyal szemben.”⁹

Amikor 1773-ban Pietrót belső titkos tanácsosnak nevezik ki, örül az emelkedésnek, de egyben fájlalja, hogy nem tudja hatékonyan irányítani az osztrák kormány lombardiai reformterveit. Lombardiát az osztrákok „campo sperimentale”-nak tekintették, és bár meghallgatták a reformátorok véleményét is, döntési joguk csak az osztrákoknak volt, ami világosan kitűnt az oktatás és a közigazgatás területén. Mindketten ott látják a legfőbb hibát, hogy Olaszország kis nép, szétaprózva államokra, nélkülözi a nagy monarchiák erejét. A fejekből is ki-kipattan még gyakran a babona, ennek ellenére hirdetik, hogy ez a nagy XVIII. század, a filozófia, a felvilágosodás százada.

Fontos kérdés, hogy milyen hatékonyan vett részt Pietro Verri a lombardiai kormányzat reformjaiban. Ellentétben az erősen radikális Pilatival vagy Ristorival, akiket a kormány kollaboránsai közül eltávolítottak, a hatalom külső jegyeiben tetszelgő, olykor politikai spekulációkat sem nélkülöző Verri Milánót szűknek találta a politikai érvényesüléshez. Az volt a véleménye — és ezt gyakran olvashatjuk leveleiben —, hogy Milánó igen szűk tér az érvényesüléshez, és hogy onnan senki sem fog kiemelkedni. Ez a kielégületlen ambíció az egyik oka, ösztönzője, amely arra buzdítja, hogy a felvilágosult despotizmus rendszerében elmerüljön, különös tekintettel a bécsi kormányra, amelynek elismeri elégtelenségét. „A despotizmus ellenére, amelyben születtem és nevelkedtem, az eszméim nem olyanok, mint egy rabszolgáéi, de az érzéseim olyanok, mint azé az emberéi, aki érzi méltóságát . . . Ha Angliában vagy Franciaországban születtem volna, olyan ember lennék, mint a többiek; de mivel Itáliában és főként Milánóban születtem, nem tudom kiönteni lelkemet, csak írásban. Talán a francia forradalom Svájcra is kiterjed, és akkor kézenfekvő lesz a példa gyermekeink számára is. Adj a sors!

⁷ Carteggio, I. 44. A. levele P.-hoz 1767. aug. 27-én.

⁸ Carteggio, VIII. 221. P. levele A.-hoz.

⁹ Carteggio, III. 233. A. levele P.-hoz.

Szeretem hazámat, siratom bajait, még mielőtt szétfoszlan a feltámadás reménye”.¹⁰ Verrit az új életimpulzus, az erők kontrasztja érdekli, amelyet a felvilágosodás mozgalma ébresztett. Ezt érezzük azokból a sorokból, ahol az enciklopédisták fanatizmusáról ír, amelyekre a higgadtabb, forradalminak nem mondható Alessandro „tranquilla profundità”, „modestia” és hasonló kifejezésekkel felel. Machiavelli-affinitást fedezhetünk fel Pietróban, amennyiben őt sem az emberi motívumok, inkább a politikai értékek, az erő, az új életimpulzus ragadja meg. Természetesen a XVIII. században a kultúra és ökonómia megítélése szempontjából a politikai realitás új arccal mutatkozik, mégpedig sokkal komplexebben, fejlettebben. Pietro bízik Franciaországban és a forradalomban, amelyet nem semmisíthet meg egyetlen idegen hatalom sem, és biztos abban, hogy ha Franciaországnak alkotmánya lesz, néhány éven belül Európa leggazdagabb, legjelentősebb, legboldogabb országává válik, és ez más népek jövőjére is kihat. Mert a Franciaországban kigyúlt láng nem más, mint „un sentimento universale del popolo, . . . un ribrezzo violento verso gli oppressori.”¹¹ Reméli, hogy a sötétség századainak vége, és a népeket az igazság által a felvilágosult szellemek a boldoguláshoz vezetik. Pietro Verri azt kérdi, hogy Itália elég érett-e arra, hogy demokratikus mozgalomba kezdjen. „Még nem vagyunk elég érettek, és méltatlanok vagyunk arra, hogy az erény uralkodjon nálunk. Úgy járhatunk, mint a görögök, először Európa példaképei, majd söpredéke leszünk. Ha nem világosítjuk fel először a népet és nem hajlik a nemesség, itt a forradalom csak pusztítást, garázdálkodást okoz, ami olyan lesz, mint a guelfek és ghibellinek harca.”¹² II. Lipót sikertelen, reformokban szegény uralkodása még jobban megerősíti Pietro Verriben Franciaország iránti szimpátiáját. Úgy tekinti a forradalommal járó borzalmakat, mint szükséges rosszat, átmeneti zűrzavart, amely a szabadsághoz vezet. Orngói házába vonul vissza, amikor a decuriók ülésén franciellenes tónusban kellene nyilatkoznia. Ekkor vádolják jakobinizmussal és hidegül el barátjától, Gian Rinaldo Carlitól, akiben ettől kezdve csak egy gyógyíthatatlan arisztokratát lát.

Alessandrónak a francia forradalomról alkotott véleménye félreérthetetlen: „most kapom Franciaországból az újságot, amelyben úgy nézem, mint egy tükörben a nemrég még oly művelt európai nemzet lealacsonyodását. A csodálatos delírium, a pompás büszkeség, mindez dühvé és bűnné aljasodott.”¹³ Alessandro eszményképe a királyság helyett a velencei köztársaság volt.

Alessandro nem is üdvözölte lelkesen a francia forradalmat, és csak igen későn vette észre annak jelentőségét, mint még annyi művész vagy irodalmár abban az időben. Éppen ekkor mélyedt el annak a műnek írásában, amely a hírnevet szerezte számára, az 1792-ben megjelent *Notti romane* előkészületei kötötték le minden energiáját. A Scipiók sírjának feltárása neki, aki szinte velük élt már hosszú idő óta, mást, többet jelentett, mint a történetüket nem ismerő szemlélőnek. A '700 humanitása fordul itt szembe a régi rómaiak erőszakosságával és barbárságával. A francia forradalom eseményeiben ennek a visszacsengését látja, ami nem csoda ily hosszú római tartózkodás után. Azok a nemesek, akiket Alessandro Rómában látogat, úgy félnek a forradalomtól és annak szervezőitől, mint a tűztől. Megdöbbenve hallják a király kivégzését Párizsban, Bassville megölését Rómában. Pietro számára a forradalom zűrzavarai elenyészőek annak vívmányaival szemben. Alessandro más nézetten van. „Nem értettük meg egymást a politikában – írja –, de egyetértettünk morális kérdésekben”.

1782. április 20-án írja Pietrónak: „Másodszor voltam a Scipiók sírjánál, amelyet már majdnem teljesen feltártak. Egy borház alatt vannak a régi Via Appia mellett, a Porta Capenán kívül, amiről Cicerónál is olvashatunk; itt voltak eltemetve a Metellik, Serviliusok és a Scipiók. A házacsát tufára építették, ez földalatti barlangból van kiásva, és itt helyezték el az urnákat. Az első puha kőből készültek és a betűk gyengén vannak bevésve, vörös színnel vannak kifestve, a sors kegyessége a mai napig megőrizte őket épségben. A többi urnát díszes írással írták. Quirini velencei szenátor az egyik Scipio fejét vitte el, Monsieur Dutens egyikük fogát egy dobozban, vattába csomagolva. Én nem tudom, melyik Scipio csontjából csentem el, mert az ásó-munkások összekeverték az értékes maradványokat, de dicsőségük, nevük örökké megmarad, és nincsen alávétve ilyenfajta bitorlásoknak. Én a többi szenvedélyes antikvárius barátommal együtt nagyon sajnálom, hogy az apostoli kamara, amely

¹⁰ *Carteggio*, III. 270. P. levele A.-hoz.

¹¹ *Carteggio*, III. 286. P. levele A.-hoz.

¹² *Carteggio*, III. 289. P. levele A.-hoz. A. a felvilágosodás századáról 1776. dec. 30-án (IX. l.)

¹³ *Lettere di A. Verri a D. Genovesi*, Archivio Del Drago, Camerino, 1793. július 2. (DONATA CHIOMENTI VASSALLI, i. m. 187.).

ezt az ásatást végezteti, ahelyett, hogy ott hagyná őket, ahol vannak, és feliratokkal, magyarázatokkal látná el, beviteti a vatikáni múzeumba, keveset törődve azzal, hogy e híres család földi maradványait megőrizze. De a hely valóban nehezen közelíthető meg, mert úgy kell leszállni gyertyával, mint egy bányába, és óvatosan lépni, lehajtott fejjel, mivel a hamvveder fönt van, boltívek támasztják alá a földet és a munkások veszélyes körülmények között dolgoznak, mert bármelyik percben fejükre zúdulhat a törmelék. Meg kellene vásárolni a házat a szőlővel együtt, lerombolni a tönkrement épületet, új üreget nyitni és újra napfényre hozni a tiszteletre méltó sírokat. Az apostoli kamarának nincsen pénze ilyen munkákra.”¹⁴

Ezek a sorok a régész Alessandro Verri kíváncsiságát árulják el, aki nem titkolja örömét amikor a lázas régészeti ásatások következtében Róma meggazdagodik. A 1700-ban világszerte nagy a régészeti iránti érdeklődés. Hírt kapunk Alessandrótól egy Jenkins nevű angolról, aki 5 paolival jött Rómába, és itt régiségekből meggazdagodott. Goethe is tesz róla említést az *Italianische Reise*-ben. Ez a Jenkins 1787-ben múzeumot létesített. Az ő példáján felbuzdulva kezdtek gyarapítani a capitoliumi gyűjteményt, XIV. Kelemen pápa pedig a Vatikánban egy új múzeumot nyitott, amit Museo Clementinonak neveztek el. De az igazi régészeti gyűjtőszenvédély csak a század vége felé lobban fel igazán, amikor úgy gyűjtik a földből a régiségeket, „mint VII. Gergely maximáit”. Sokat lendít ez — írja Alessandro — Olaszország gazdasági helyzetén, mert özönlének más országokból az idegenek. 1775-ben értékes éremgyűjteményüket cserélik ki egymás között a Verri testvérek, erről igen sok szó esik levelezésükben.

Nemcsak régészeti leleteket, de értékes bányakincseket találtak ugyanebben az évben Civitavecchiában, többek között ezüstöt és rezet tartalmazó ólmot. Régi topográfiai térképek arról tanúskodnak, hogy Róma környékén igen sok elhanyagolt bánya van, pl. kristály, antimon, alabástrom. Alessandro javaslatot tesz ezeknek újbóli nyitására, továbbá vászongyár létesítésére, amely nemzetgazdasági szempontból olyan jövedelmező lenne. A civitavecchiai kikötő restaurálására és a pontinusi mocsarak lecsapolására is kellene gondolni.

Alessandro Rómában igen nehéz anyagi helyzetéről panaszkodik, amin úgy próbál segíteni, hogy a Rómába jövő parasztoktól olcsón vásárol pénzürméket, amelyeket drágábban ad el. Az érmék listáját szolgájánál tartja, aki a városkapuban megrohanja az érkező parasztokat. Büszkén említi tarquillináját, amely 7 zecchinót ér. A nagy szegénység—gazdagság kontrasztot inkább Alessandro leveléből állapíthatjuk meg, aki Rómában figyeli a papok és arisztokraták túlkapásait, és megjegyzi, hogy „ebben az országban minden megtörténhet”. Állandóan hiányzik valami, „pillanatnyilag a kenyeret kivéve minden. Főleg az olaj és a széna, de Borghese hercegnek több mint 100.000 scudo jövedelme van. Corsini hercegnek közel 80.000. Hogy lehet ez? Két-három hatalmas ház egyesül és hol egyik cikket, hol a másikat halmozzák fel. Ebben az évben pl. felvásárolták amennyi olaj csak volt a kereskedelembe, és most igen magas áron adják el. Ebben az országban a gazdagság egyenlőtlenül oszlik meg, úgy hogy mintegy tucatnyi háznak több a pénze mint az ország többi részének”¹⁵, írja Alessandro 1771. augusztus 21-én. Hát ez lett a Fabiusok és Cincinnatik leszármazottaiából. Ha nem lenne a Rómához fűződő érzelmi kapcsolata, ő is otthagyt volna már régen. Mindkét Verri testvér fájjalja, hogy Róma Európa-szerte olyan kevés megbecsülésnek örvend. Pietro tartja a lelket testvérében, biztatva őt, hogy maradjon Rómában mindaddig, amíg ott boldog, hisz az ember egyszer születik, baj mindenütt van, örülség lenne máshová menni. Élvezni kell az életet, a szerelem isteni érzését, hisz ez vezérli az életet, és az ember jellemének mindenkit lehengerlő szépséget kölcsönöz.

A szép és okos Boccapadule márkiné tartja Rómában Alessandrót, aki heves érzelmi viharokról számol be leveleiben, olykor a leggyöngébbnek, máskor a legszerencsésebb embernek érezve magát. Szenvedélyét senkinek nem lenne képes úgy feltárni, mint testvérének, bevallva, hogy szenvedései tetőfokára hágtak. Ebben a lelkiállapotban képtelen lenne Rómát itthagyni: „maga a gondolat, hogy a szeretett nőt itt kell hagynom, megrémít.”¹⁶ Még sok éven át mellette marad és együtt végzik a Pietro számára oly irigylésre méltó fizikai kísérleteket, mivel Margherita élénk érdeklődést mutat a kísérleti

¹⁴ *Carteggio*, XIII. 264—65. A. levele P.-hoz. A. első régészeti tárgyú levele 1769. szept. 9-i dátumot visel. További ilyen témájú levelei 1769. okt. 14., 1770. márc. 3., 1774. ápr. 14., 1778. aug. 22. és 1780. szept. 8.

¹⁵ *Carteggio*, IV. 235. A. levele P.-hoz 1771. aug. 21-én.

¹⁶ *Carteggio*, III. 29. A. levele P.-hoz 1767. aug. 11-én.

fizika iránt. Rájönnek, hogy a mágnesség és az elektromosság között rokonság van, hogy ha a tűre erős ütest mérnek, mágneses lesz, és a pólus felé fordul. És mennyi titkot rejthet a természettudományok világa! Érdekes lenne azt a kísérletet megcsinálni pár napos kiskutyával, hogy a többi négylábútól elkülönítve kellene felnevelni, úgy hogy a négylábúak fajtájával semmiféle kapcsolata ne legyen. Kérdés, hogy ugat-e. Ha nem, azt a következtetést lehetne levonni, hogy a kutyanyelv tradíció. Alessandro több levelében is visszatér az elektromosságra, annak hasznos tulajdonságokat jósolva, egyben nehezményezve, hogy nem fedezték fel előnyeit. „A torpedóhálnak azt a tulajdonságát, hogy megrázza azt, aki megérinti, úgy hallom, most a legutóbbi kísérletek után az elektromosságnak tulajdonítják, mintha ez a hal elektromos lenne. Ki tudja végül is, hogy nem lesz-e hasznos is, nemcsak érdekes jelenség. Egészen furcsa, hogy egy olyan csodálatos jelenség, mint az elektromosság, az élet és a kényelem szempontjából még eddig nem produkált semmit. Remélni kell!”¹⁷

A botanika iránti érdeklődés 1760-ban kezdődik Milánóban. Ekkor telepít Orivelli apát capri szőlőt és ültet tokaji venyigét, épít üvegházat és telepít ananászt. Ezek az első, Olaszországban telepített ananászok. Egy bizonyos Zappa nevű kereskedő pedig, aki Amszterdamból jött, Sestóban állított fel hatalmas üvegházakat, fácskákat és különleges indiai madarakat honosított meg.

Alessandro nagyra értékeli Lorenzo Spallanzani apát kísérletét, amely megváltoztatná nemcsak a nemzésről alkotott véleményt, de talán a polgári törvényeket is, amennyiben meg lehetne termékenyíteni valakit mesterségesen.

A gyakorlatiasabb természetű Pietro nem elégszik meg a tények, a tudományos sikerek egyszerű közlésével, hatalmas lehetőségeket lát, javaslatokat tesz, leírja elképzeléseit öccsének a nemzet gazdasági fellendülésével kapcsolatban. „Gyapjúval luxus-manufaktúrákat lehetne létesíteni, tapétákat, szőnyegeket, de ez a gyapjúkereskedelem kisebbik része. Azt hiszem az a nép, amelyik gyapjúval kereskedik, fölényben van azzal szemben, amelyik selyemmel. Az elsőhöz gyárak szükségesek, ez pedig sok pénzzel jár, de vállalni kell a meglevő gyárakkal is a konkurenciát. A másodiknál pedig a divattal kell számolni”.¹⁸

Látva azonban, hogy tervei megrekednek Milánóban, hogy az udvar csak ígér, hogy az annyira áhított szellemi fejlődés egy helyben áll, Pietro elkeseredetten ír arról, hogy feláldozta legszebb éveit a nagy cél érdekében, de a még olyan tekintélyes államtanácsosi tisztséggel sem tud radikális reformokat megvalósítani. Kilátásba helyezi, hogy ha egy napon meglesz a pénze a kényelmesebb élethez, felhagy a hivatali élettel. „Kis vizeken” hajózik, más területen az embereket legalább a hiúság gyönyörködteti, de az ő tisztsége csak egy „sötét méltóság”. „Kevés a jó, annál több az intrika, a kellemetlenkedés. Ha holnap megjelenne a biztos 3000 scudóm, otthagynám a küzdőteret annak, aki jobban tudja a dolgokat intézni, és előjárnék hozzád Rómába vagy Párizsba együtt lakni veled. Nem mintha rosszul állnék, a törvényszéken is jól megvagyok. Carli hátvéd az ellenségeimmel szemben de hideg fejjel mindent jól átgondolva, a szabadság, az irodalmi békesség, az olvasási kedv, hogy megtanuljam azt írni, amit gondolok, kedvesebb elfoglaltságok a hivatali leveleknél, dekrétumoknál, megbeszélések-nél.”¹⁹

Arról panaszkodik 1772. szeptember 18-án, hogy írási és munkamódszere nem megfelelő. Amikor ír, úgy érzi, nem éri meg a gondolat, hogy papírra vesse, nem találja jónak, abbahagyja az írást attól való féltésében, hogy elfelejti a jót, majd fáradtan és unottan, miután gondolatai elkalandoztak, fehérén marad a papír. „Ha diktálok, nincs előttem se toll, se tinta, magamat belevetem az igazság keresésébe, erőlködöm, lassan-lassan meglátok egy fénysugarat, így diktálok, míg összegyűl egy csomó dolog, újra elolvasom, már csak csiszolni kell, de csak akkor, ha a tied az egész délelőtt.”²⁰

Alessandro örül, hogy testvére és jóbarátja, Pietro a család első személye lett elért rangja miatt, hogy testvére nemcsak hazai kiváltságot, de a monarchia szempontjából is nagyszerű pozíciót ért el, és elmondhatja, hogy bátyja állami belső titkos tanácsos. A sok őszintén rögzített gondolat, családi inti-

¹⁷ *Carteggio*, VI. 14. A levele 1773. I. 30-án P.-hoz. Fizikai kísérleteiről ír P. A.-nak 1770. III. 21-én (III. k.)

¹⁸ *Carteggio*, II. 110. P. levele A.-hoz, amelyben gazdasági reformokat sürget 1769. jan. 3-án. A reformjavaslatai 1775. jún. 14-én keltek. (VII. 182–83.)

¹⁹ *Carteggio*, V. 169. P. levele A.-hoz 1772. szept. 9-én.

²⁰ *Carteggio*, V. 210. P. levele A.-hoz. P. munkamódszerével kapcsolatban I. a 6. sz. jegyzetet.

mitások, amelyeket nem szépítettek, őket is gyakran elszórakoztatják. A Párizsban és Londonban írott levelek újraolvasása igen kellemes időtöltés Pietrónak. Szerinte ezek a „szívet csiklandoztató” írások egy napon, ha jó kézbe kerülnek, értékesek lesznek, mint ahogyan értékes a szabadság is, amellyel a történet eseményeket egymással köztölték, gondolataikat, érzelmeiket, a század anekdotáit papírra vetették.

1780. január 22-én megjelenik Milánóban az új Monaci St. Ambrogio nyomdában 2 kötetben a *Storia del Disegno* olasz fordításban. Jó alkalom kínálkozik arra, hogy Pietro Winckelmann-ellenes nézeteit kifejtsse. A könyv határozott hangját visszatetszőnek, a francia és az olasz művészet lebecsülésének véli. Fontolgatni kell a belvedere-i Apollót, és érzéssel kell róla beszélni, nem határozott bizonyításra van szükség. Az érzékeny lélekkel és fantáziával megáldott emberek lelküket beleviszik abba a műbe, amit szemlélnek. A szépművészetekben nem kell bizonyítani, csak érezni. A németek a katonai szellemet akarják belevinni a művészetekbe is. Nem hagyja magát a „Winckelmann-regiment”-be besorozni, inkább — úgy érzi — kedve lenne puskáját ezek felé a „csizmás mesterek” felé fordítani, akik tönkreteszik mindazt, amit az olaszok műveltek. Hogy nem tartozik a rögtön mindent elfogadó emberek közé, aki tekintély-alapon tartja az igazságot megmásíthatatlannak, az kitűnik ezekből a sorokból: „tudod mennyire szeretem a delíriumot és az álmokat, amelyek nem fárasztják az elmét úgy, mint a makacs okoskodások; ezért az előbbieket az én mindig kételkedő jellememhez illelnek, amely mindig, mindenütt bizonytalanságot lát és szinte sohasem megfellebbezhetetlen meggyőződést.”²¹

Ez tűnik ki Pietrónak a házasságról alkotott modern véleményéből is (amit később megváltoztat, kétszer adva fejét házasságra). Tizenhat évig vizsgálta ennek az intézménynek a természetét, és érzi abszurd voltát. Németországban, Franciaországban és Angliában van házassági hűség, de úgy véli, hogy egy hű feleséggel a házasság örültség, mert örök érvényű érzelmeiket követel.

A Róma környéki régészeti ásatásokról számol be Alessandro. Böven van része a levelezésnek régészeti leírásokban, mivel a sokszínű XVIII. század e téren is világít. 1769-ben kiássák Herculanumot és Pompeji egy részét. Amikor Alessandro Boccapadule márkinéval arra jár, Pompejiben már áll a városkapu egy utcarészlettel. Találtak egy katonanegyedet rengeteg fegyverrel, egy fürdőszobát teljes felszereléssel, egy megláncolt rabnőt, áldozati oltárt hamuval, sok háztartási eszközt. Leikese számol be a tivoli Hadrianus-villa kiásásáról, ahol elragadtatással szemléli a festményeket és stukkódíszítéseket, továbbá a kicsiny, kerek, pompás architektúrájú Sibylla-templomot, amely sziklán áll, és kétharmad része épségben maradt. Pompás látvány Maecenas villájának romja.

A romok szemlélése jó alkalom Alessandro számára, hogy a régi Rómát a korabelivel összehasonlítsa, semmivel se részesítve előnyben a XVIII. századit. De védelmére kel Rómának Duclos francia íróval szemben, aki megírja a '700-ban divatos *Voyage en Italie*-t, konstatálva Róma hanyatlását. „Emlékezzünk arra, hogy minden népnek az a sorsa, hogy gyarapszik, lehanyatlak. És ha most 2000 év után Róma a régihez hasonlítana, a történelem egyedülálló jelensége lenne. Minden ország merőben különbözik a 2000 évvel ezelőttil. És aki úgy jön Rómába, hogy ezt nem tudja, azt hiszem, nem ismeri a történelmet és a természetet. De bármekkora is a metamorfózis, megmaradt valami jegy a régi dolgokból, pl. a népi szabadság a Tiberisen túliaknál; és én azt érzem, hogy Algír már kevésbé hasonlít Karthagóhoz, Görögország Törökországhoz, mint a régi Róma a mostanihoz. És ha Marcus Aurelius feltámadna, az Ara Coeli fapapucsos barátain kívül látná a romokból csodálatosan kiásott, talapzatra állított és megőrzött lovasszobrát és a modern, azt csodáló rómaiakat és a talapzatba vésett pápánevüket. Továbbá látná a megcsodált és megőrzött régi hősök képeit, a templomokat és épületeket; és ha nem csodálkozna azon, hogy Róma nem sokat változott, akkor nem filozófusnak, de hétköznapi léleknek tekinteném.”²²

A régészet egzotikus területét, a múmiakutatást is a XVIII. század fedezi fel. Roppant érdeklődéssel veti bele magát Alessandro Verri Giuseppe Niccolò de Azara spanyol ügynöknek a Kanári-szigeteken történt föld alatti barlangkutatásról írott beszámolójába. A föld alatti üregekben jól konzervált, kecskebőrbe csavart múmiákra bukkantak, most kutatják a preparálási módjukat.

²¹ *Carteggio*, XII. 237. P. levele A.-hoz 1782. márc. 30-án.

²² *Carteggio*, III. 137. A. levele P.-hoz 1769. dec. 20-án. Itt a *Notti Romane* csírájával találkozunk (IV. éjszaka VI. beszéd, A. a Capitoliumra vezet a legdicsebb quiriteseket, megmutatja nekik Marcus Aurelius szobrát).

A levelezésben jelentős helyet foglalnak el egyházpolitikai nézeteik. Alessandro Pietróvai szemben konzervatív, Pietrót szinte haladó szelleműnek, radikálisnak mondhatjuk. Alessandro párizsi útján az ateizmus térhódítására figyelve azt is észreveszi, hogy abban az országban, ahol a felvilágosult filozófia megszületett, üldözik a filozófiai igazságokat. A hamis morál terjesztése sem más, mint ezek üldözése és — szerinte — Rousseau sem tesz mást, mint filozófiai érzelem ürügyén a filozófiai igazságokat akarja kiirtani.

Míg Alessandro római tartózkodása alatt inkább csak passzív szemlélője a dolgoknak, Pietro, aki nem is látja közvetlen közelből, csak hatását érzi a pápai udvar túlkapasainak, javaslatokat tesz, méltatlankodik, indítványozza, hogy Olaszország is kövesse a külföld példáját az egyházi reformok terén is. „Azt mondják, hogy Franciaországban kiválóan megreformálták a szerzetesrendeket, de lehet, hogy csak mese; tény, hogy Portugália, Spanyolország, Franciaország és a Habsburg-ház úgy lerázza a pápai igát, hogy képtelenség lesz visszatérni az eredeti állapotba.”²³ Amikor 1768-ban Pármában kiűzik a kolostorokból a jezsuitákat és ezzel egy időben megjelennek az első ediktumok, amelyek rájuk vonatkoznak, sőt napvilágot lát az új egyetemi reformot tartalmazó könyv, kétségbeesetten vergődik Pietro Verri, mert az ugyanilyen paviai törekvés eredménytelen maradt.

Öt év múlva Alessandro arról tudósítja testvérét, hogy Rómában korzikai csapatok lepték el a jezsuiták kollégiumait és házait. Egy a pápa által odaküldött prelátus felolvassa a pápa rendeletét, miszerint joga van ingóságait elkobozni és tudatja velük, hogy a jezsuita rendet eltörölték. A Rómában élő négy száz jezsuita vegyes érzelmekkel fogadja a hírt, a fiatalabbja örül. Kiközösítésben részesül az, aki nem helyesli a rend feloszlatását, vagy az eltörlés okait kutatja. A volt rendtagok nem járhatnak szerzetesi ruhában, ez II. József szigorú rendelete.

Alessandrónak ez a levele ébreszti fel Pietro Verriben a régi római jezsuita kollégiumi kellemetlen emlékeket. Két évig élt a Nazarénus kolostorban, ahova a világról mit sem tudva, bambán, tudatlanul, a kevése otthoni neveléssel tizen négy éves korában lépett be. Néhány kalábriai fiú sokat öklözte, rúgta. Hozzájárult a rendetlen életmód, beteségek, úgy hogy ez lett élete legemlékezetesebb korszaka. Határozott jellemét azután a páрмаi kolostor alakította ki, ahol mások megbecsülésének örült, de maga is vágyott rá, bátorította magát az akadályok leküzdésére, megismerte a becsületet az állandó kötelességteljesítés mellett. Ellágyulva gondol vissza Padre Robertire, valamint a prefektusra, Padre Bosióra.

A jezsuita rend az irodalom ellensége is — így értesülünk Pietro tollából. Magának vindikálja az iskolák fölötti uralmat, elnyomja a tehetségeket. Galileo nem hódol be nekik, a jezsuiták perbefogják, üldözik. Jön Giannone, őt is inzultálják, tüzelik a római udvart, Montesquieu-t is tönkre akarják tenni, de Muratori is sokat szenvedett miattuk. Ezért vették őket célba az irodalmárok is. A feloszlattott jezsuita rend tagjai iránti részvét villan ki Alessandro soráiból „A jezsuitákról patetikusan beszélnek. Azt hiszik, hogy lassan-lassan csonkul a számuk, míg teljesen eltűnnek. Ennek ellenére mindig vannak új rendtagok. Van itt nagy csomó spanyol, portugál, amerikai ex-jezsuita. Vannak köztük tudós emberek. Egyesek szálamokra méltóak, mert becsületes, értelmes emberek, idős korban kényszerítettek őket, hogy lemondjanak arról az állapotról, amit a törvény védelme alatt választottak és más féltékére száműzték őket, megvetve és szegényen élnek, mint egy vész, fanatikus társadalom infámis ereklői”.²⁴

Bár Alessandro leírásai passzívabbak, kifejezőmódja és gondolati tartalma miatt értékesebbek, oldottabbak, kifejezőmódjuk frissebb (II. József látogatása, XIV. Kelemen konklávéja, a jezsuita rend feloszlatása, a római nép jellemének hű bemutatása, a nemesség fényűző életmódjának szemléletes leírása).

Egy dologban nem ingadoznak: mindketten a felvilágosult irodalom követői, művészi kíváncsiság hajtja mindkettőjüket a görögök tanulmányozására, az idegen nyelvből történő fordításra. Igen sokat értekeznek Alfieriről, Homéroszról, Shakespeare-ről, a franciákról, ezek a csodálatos modellek táplálták képzelőerőjüket — főként Alessandrót. Bátran elmondhatjuk róluk, hogy ők fedezték fel ezeket a nagyokat mint minden költészet forrását.

²³ *Carteggio*, I. 87. P. levele A.-hoz 1764. okt. 14-én.

²⁴ *Carteggio*, V. 184. A. levele P.-hoz 1772. szept. 30-án a jezsuitákkal kapcsolatban. 1773. aug. 18-án írott levele is erről szól (VI. 103.).

Pietro számos levele foglalkozik Teresa lánya nevelésével, akinek a *Ricordi a mia figliát* írja. Saját tapasztalatait foglalja itt össze, az erkölcsi és szociális magatartás normáit nyújtja; feltéve óvja, nehogy valamiképpen olyan erőszakos hatások alá kerüljön, mint ő és bátyja, jelleme ennek következtében eltorzuljon, fizikai és erkölcsi élet csorbát szenvedjen. Részletesen beszámol testvérének gyermeke élete mozzanatairól.

Alessandro irodalmi példaképe Alfieri, akit rendkívüli embernek tart, de rendkívüli a drámai költészet is, amit művel. „Fennkölt szellem, csodálatos érzelmekkel, amelyek igen elegáns és határozott vonalú költészettel párosulnak, melyet költőink és nyelvünk elmélyült tanulásával szerzett, akiket olvasott és újra olvasott és kutatott, kezdve a régiektől a mostaniakig. Két dologban tehetséges, a fenséges és a borzalmas ábrázolásában. Rendkívül hallgató, határozott, a tanulásban kitartó, nem arra törekszik, hogy tessenek, ezért ha művei tetszenek, az csupán belső értéküknek köszönhető.”²⁵

Annak, hogy a költészetet Itáliában a többi művészet után kullog, egyetlen oka Alessandro Verri szerint az, hogy tökéletlen mintaképet választanak utánzásra. Dante és Ariosto nem alkalmasak utánzásra, Tassót és Metastasiót ajánlja. A nagy mintaképeket olvasni kell, nem utánozni. Minden költői szépség két forrása a fenséges és a patetikus, az első meghökken, a második a szívhez szól. Aristo Homérosz nyomdokain halad. A legcsodálatosabbnak Szophoklész tartja, aki úttörőnek számít, mert csak a nyers Aiszkhülosz járt előtte, Szophoklész tiszta forrás, ahonnan a legfrissebb vizet meríthetjük, Van benne szenvedély, ékesszólás. Sajnálatos, hogy a későn jött Euripidész nem juthatott magasra. Az ő nevéhez fűződik a prológos bevezetése. 90 tragédiát írt előrehaladott korban. Anakreónt „részeges alak”-nak tartja, nem tudja megmagyarázni, miért szeretik. Ilyen és hasonló semmitmondó epigrammákat ír: „A fekete föld iszik, a növény issza a földet, a tenger issza a levegőt, a nap issza a tengert, a hold issza a napot, miért bántotok barátaim, ha én is iszom?” Démoszthenész izmos, erős, nagyon szereti.

Tasso is a klasszikusokból, Homéroszból és Vergiliusból merített. Ezeket fejből tudta, költészetben benne van egész szépségük, ez látszik hangulatán, mondatain, hasonlatain. Homéroszból mindenki merített, ez adja az erőt és egyszerűséget a költészethoz. Tassóban szomorú érzékenysége eredeti, a szerelem és jámborság leírásában isteni — ez Alessandro Verri véleménye.²⁶

Ami az újkori költészetet illeti, nincsen elragadtatva sem Rousseau-tól, sem Voltaire-től. Rousseau-nál a filozófiai érzelmek csak ürügy és hamis morált takar. Nincs türelme elolvasni a *Nouvelle Héloïse*-t. Az *Esprit* pedig leverő, amennyiben az ember két nagy vigaszt vesz el, az erényt és a vallást. Olyanok ezek a könyvek, mint a fűszerek, izgatják az embert. Az ember Rousseau-ról is rossz véleménnyel van Pietro Verri: „Rousseau olyan ember, aki csak magára támaszkodik, a szíve csak saját magát ismeri, azokról a tudományokról van rossz véleménnyel, amelyek dicsőséget hoznak az enciklopédiára. Ő a vallást sajátos módon értelmezi, és semmibe veszi az emberi nemet. Úgy tesz és úgy tett, mintha senkitől, de a társadalomtól se kérne segítséget.”²⁷

Alessandro Verri a művelt és felvilágosult Margherita Boccapadule szalonjában megcsillogtathatja előadói készségét is. Minden kellék megvan az előadáshoz, csupán megfelelő darab nincsen. A francia tragédiák csak papok fordításában jelennek meg, olasz tragédia pedig nincs. Az antik irodalom tragédiái csak Verri fordításában találhatók. Nincs jó fordító. A *Meropét*, a *Sofonisbát* nem nehéz lefordítani, csak versbe nehéz áttenni. Híg levesnek nevezi, ami „fél könnyet se fakaszt”. De a darabok is alá vannak vetve a divat hóbortjának. Tíz évvel ezelőtt Rousseau volt az ékesszólás és a filozófia istene, most egy fanatikus lett belőle. Inspirált stílusáról tíz évvel ezelőtt lehetett beszélni, most rosszkedv és gőg vett rajta erőt. Az írók érdemei is változnak, ki tudja, nem balga dolog-e az, amit most megcsodál. Talán D’Alembert az, aki kiállja az idők próbáját.

Az „isteni” Shakespeare mindenképp fölött áll. Kíváncsian várja Pietrótól azt a darabot, amiben „egy szerelmes bebújik a poggyászába”. Furcsaságok, különbségek olvashatók darabjaiban, de mindig

²⁵ *Carteggio*, XII. 68. A. levele P.-hoz 1781. szept. 26-án Alfieriről. Alfieriről szól A. 1782. IX. 18-án (XII. 391.).

²⁶ *Carteggio*, III. 175. A. levele P.-hoz 1770. jan. 31-én, amelyben a görög irodalmárokat vizsgálja. Ugyanezt a témát veszi elő 1779. máj. 27-i levelében (X. 283.).

²⁷ *Carteggio*, I. 77. P. levele A.-hoz 1766. nov. 26-án Rousseau-ról. L. ueszt P. 1773. aug. 4-én P. levelében (*Carteggio*, VI. 97.).

kivillan a lángész. Sajnálatos, hogy kevés rokon lélek van Itáliában, aki így érez, mert az olasz szívf inkább a zene és a költészet felé hajlik és csak kevésé az olyan magasabb műfajú szenvedélyek felé, mint a dicsőség vagy hazaszeretet. Ennek az írónak, aki a szépségben és örültségben felülmúlhatatlan, most jelenik meg összes műve Franciaországban, ami nagy örömmel tölti el Alessandro Verri. Madame Clairon híres francia színésznő, Voltaire tolmácsolója is úgy vélekedett róla, hogy egyetlen jelenetért odaadott volna egy egész színházat.

Alessandro a római élet említésre méltó eseményeiről, kortárs íróról, művészek tevékenységéről, a társadalmi élet fontosabb megmozdulásairól tájékoztatja testvérét Milánóban.

Örömmel tudatja, hogy 250 oldalt kinyomtatott az enciklopédiából. 30 arany lesz az ára. 1773. április 4-én írja meg a hírt, hogy meghalt Voltaire. Valaki ujjongó arccal tudatja a pápával, de az arcrándulás nélkül csak annyit mond, hogy meghalt egy rossz katolikus, de a világ elvesztette egyik legnagyobb tehetségét. A pápa egyébként Marinóban utcai tüntetés közepébe került, amikor sétára ment. Kb. 800 ember körülsereglette hintáját, kiabálva, hogy csökkentsék az olaj árát és a kenyeret süssék nagyobbra. Akkor volt a tömeg, hogy széteszlatták a pápai udvart, a pápa intett a svájciaknak, könnyű lovasoknak, páncélosoknak, hogy senkit ne sértsenek meg, leszállt a hintóból, lóra ült és galoppban elmenekült. Aztán elrendelte, hogy senkinek se adjanak alamizsnát Marinóban. De egész Olaszországban nagy a szűkölködés, rossz a kenyér, nincs olaj, állatállomány. Az első teljesen hiányzik, ami a másodikat illeti, a hentesek mind csődbe jutottak, mert az állatok csekély száma ellenére alacsonyán akarják tartani az árakat, hogy a lakosságot kielégítsék.

Alessandro testvére munkamódszerét, írói hajlamát, adottságait elismeri, ami ösztönzi Pietrót újabb művek írására és önbizalmának ébrentartására. Neki több szüksége van vigasztalásra, a politikai élet zűrzavarai megviselik idegeit. Pietro felesége halála után ezeket a vigasztaló sorokat kapja: „nem vigasztaló, ha azt mondom neked, hogy elszomorít a magány, amelyben maradtál, de így van. Megértem, mennyire belemerültél gondolataidba, és tudom, hogy mit éreznék. Ha a messzieségből írva az ember kiöntheti lelkét, akkor kérlek, tedd ezt mindig velem. Valahányszor politikáról beszélsz velem, mindig megvigasztalsz, mert alkalmat adsz nekem, hogy arról a témáról írjak, ami kedvedre való. Nagy reményt fűzök a munkádhoz is [*Storia d'Italia!*]. Nehezen tudom elképzelni, hogy nem szerez nagy nevet neked. Azt hiszem, másokétól eltérő a stílusod. Egyesek világos dolgokat nagy apparátussal bizonyítanak, mások apró részleteknél megrekednek. Nálad világosság, könnyedség, a dolgok logikus láncolata észlelhető”.²⁸

Alessandro érdeklődését a politikánál jobban lekötik a Gentili-palotában tartandó házibálok, és azon fáradozik, hogy barátnőjének, Margheritának a milánói színházról vagy valamelyik táncostól franciás ízlésű dominó-jelmezt és valamilyen „csinos, elegáns, másfajta, nem mindennapi” áruhát szerezzen a legközelebbi mulatságra.

Bejelenti, hogy ezután is csak elmeséli a dolgokat, kérve Pietrót, hogy ő rakja össze, öntsön beléjük lelkét, mert nagy biztonsággal tudja csinálni. „Mindig mindent jól csinálsz és azt szeretném, ha meg lennél elégedve tudósítóddal. Biztosítlak, hogy az a legnagyobb öröm számomra, ha a lehető legjobbban megcsinálom azt, amit kérsz.”²⁹

A mindenre kiterjedő figyelme Alessandro Verri 1768. június 11-i levelének központi problémáját képezi a felvilágosult szellemű moszkvai cárnőnek ama kérése, hogy Rómából olyan nevelőt hozasson a pétervári nevelőotthonba, aki franciául és olaszul tud, mert ezeket a nyelveket akarja ott taníttatni, fűtés, koszt, szállás és évi 250 rubel biztosítása mellett.

Az új pápa beiktatása alkalmából felbukkan egy érdekes szokás felelevenítése a régi századokból. De a köznapi életre is az jellemző, hogy újra visszatér a régi divat, pl. Nápolyban a nők Priapus kultuszát őrizték meg, jelvényeit hordják ruhájuk alatt a nyakukban, hogy megtermékenyüljenek és szerencsésen szüljenek. Rómában divatba jött régi szokás, hogy szüret idején a szüretelők bakkhánoknak öltözve, fáklyákkal jönnek a városba, bakkhánok módjára táncolnak. A lakatlan házakra kiteszik a táblát: „est locanda”, ami a régi latin időkre nyúlik vissza. Ezek a szokások gyakran ismeretlen forrásból erednek, régi, eltört törvényekből, különleges, figyelmen kívül hagyott körülményekből,

²⁸ Carteggio, IV. 80. A. levele P.-hoz 1770. szept. 24-én.

²⁹ Carteggio, I. 265. A. levele P.-hoz 1768. ápr. 30-án.

lényegében pedig egy népet uralnak, figyelemre méltó hatást gyakorolnak. A vallásban vagy a törvényekben, a kormányzatban hiába keressük gyökerét, nem találjuk meg.

Tipikusan felvilágosult tünetnek mondható a sokrétű levelezésnek olyan hétköznapi témára is kiterjedő oldala, mint a himlőoltás, amely akkor jön divatba, és amelytől egyesek félnek, mások bíznak benne. A „trasformati” szellem úgy diktálja, hogy Alessandro Verri is rászavaz, mert akkora a pusztítás, hogy reméli, hamarosan bevezetik a kötelező himlőoltást, „ha az orvosok felmérik a helyzet súlyosságát”. Az efféle, árkádikusnak egyáltalán nem mondható, eddig ismeretlen levéltéma, a himlőoltás mellett előjönnek a saját egészségügyi problémák. Amikor a szellemi munkát megelégteli – írja –, a saját maga készítette gyalupadon fűrészel, gyalul, szögez, ajánlja bátyja figyelmébe is, mert „csodát művel”. A szívet táglítja, izmosná tesz, étvágyat csinál.

Gyakori levéltémájuk egymás műveinek bírálata. Azt írja Alessandro miután elolvasta az *Idee sull'Indole del Piacerét*, hogy „hatalmas morális elégedettség” töltötte el. Tiszta arany minden szava, és e műfajban nem olvasott hasonlót. Tisztaság, precizitás, újdonság, gördülékeny stílus, nincs benne erőltetett lelkesedés vagy dagály, a példákat jól választotta meg, semmi kétség, hogy tetszeni fog, ami növeli majd Pietro megbecsülését.

Alessandrónak alkalmá nyílik Rómában szemmel tartani a könyvtárak gyarapodását, ami érdeklődésének középpontjában áll, mivel „csodálatos dolog a tudomány”, ami az ő gyengéje is. Ez ugyanaz a lát, ami Homéroszt fordíttatja vele, hajtja a Vatikáni Múzeumba, mert ott „gyönyörű dolgok vannak felhalmozva”, valamint a Corsini palotába, ahol megtekinti a Machiavelli könyvtárat. Itt Machiavelli lapszéli jegyzeteivel ellátott könyvek találhatók, egyes tudós bíborosok házában pedig emlékiratok, krónikák, anekdoták, az udvarokkal történő levélváltások, a követeknek fejedelmükhöz benyújtott jelentései.

Nagyon érdekesen, színesen írja le Holbach báró római látogatását, akinek apja Beccariával öt Párizsban melegen fogadta, valamint egy új tragédiának, az *Ulisse* szerzőjének, „egy bizonyos Pindemonte grófnak” a látogatását, aki mindig úgy tér vissza Rómába, „ahogy a patak szokott a medrébe”. Ez a veronai gróf furcsa ötlettel csatolt tragédiájához egy hosszú, kegyetlen kritikát, ami úgy tűnik, mintha az ellensége írta volna, pedig ő maga írta, és olyan bölcsen szerkesztette meg, hogy jobb mint a tragédia, és úgy látszik, mintha a kritika a mester műve lenne, a tragédia pedig a tanítványé. Két magyar vonatkozású hírt olvashatunk a levelekben, az egyiket Alessandro írja 1772-ben, ez hírlír adja, hogy a magyar csapatok Lombardiába behurcolták a pestist, erre a genovaiak határozatokat rendeltek el; a másikat Pietro 1778-ban, és arról tudósít, hogy Batthyány József gróf Bécsben a pápától a császári aulában bíborosi kalapot kapott.

Cesare Beccaria *Ricerche sullo stile* c. tanulmányára Alessandro Verri nem úgy reagál, mint testvére műveire (1770. október 17). „Most van a kezemben Beccaria könyve, barátom, ásitok tőle. Meglásd, nem fog érte a publikum lelkesedni. Zavaros, pontatlan, megalapozatlan, példákkal alá nem támasztott vagy nevetségesen kevés példára épített mű. Egyszóval nem szeretnék a szerzője lenni. Na, azért jót is látok benne, végül is a szerzője érdemes ember. De elég rosszul van megszerkesztve.”³⁰

Beccaria a milánói Scuole Palatinében tartott székkfoglaló beszédéről pedig Pietro Verri úgy nyilatkozik, hogy a hallgatóság nagy része nem értette, mert sem pontosság, sem világosság nem jellemezte. Miután Alessandro is elolvasta a beszédet, megállapítja, hogy nincsen benne vezérfonal, bármely tudomány területére ráhúzzható, minden részlete távol áll a tárgytól. Nincs benne egy szó se arról, hogy miről fog szólni az órákon.

Az írónak felróható legnagyobb bűnnel vádolja Beccariát, ti. azzal, hogy igen sok részét a *Dei delittine* Montesquieu-tól, Helvétiustól Rousseau-tól vette, főleg a *Társadalmi szerződés*ből. Pl. „az igazság mutatja meg a századok arculatát” (Helvétius is ezt mondja műve előszavában.)

Alessandro Verri még keményebb bírálatot mond. „Ismétlem neked, hogy a *Dei delitti e delle pene* stílusa ragyogó, ami nem bizonyít semmit. Valahányszor nem tud mit mondani, mert nincs meg az anyaghoz a szükséges kellék, bevág egy szép bölcselkedést. Szeretném látni a te megjegyzéseidet. Kérlek, küldd el nekem, főleg a lopott részek érdekelnék. Nem hiszem, hogy amikor ír, tudatában van annak, hogy plagizál. De mivel Helvétiusból, Montesquieu-ből, Rousseau-ból táplálkozott, úgy vélem,

³⁰ *Carteggio*, IV. 31. A. levele P.-hoz 1770. okt. 17-én Beccariával kapcsolatban. L. a 2. sz. jegyzetet.

egész fejezeteket másolt ki tőlük. Könnyen vesz át másoktól ötleteket, mintha azok a sajátjai lennének. Emlékszel, a teted is elloptad, aztán azt mondta, hogy te loptad őket tőle. Nehezen hinném, hogy maradandót tudna közölni.”³¹

Egyetlen témakörben, Beccariának és műveinek bírálatában egyik Verri sem tárgyilagos. Levelekben többször vissza-visszatérnek a *Dei delittire*, annak külföldi hatására. Alessandro szerint Beccaria munkója Pietro Verri, aki nélkül „nem tud semmi rendeset írni”, abba betegszik bele, hogy Európát minden mondatával megremegtesse, de most már senki sem csodálkozik az ő „fremito”-ján, „fremente”-jén, „fremere”-jén, „imperioso bisogno”-ján, szóval az ő maszlagjának vége.

Pietro Verri féltve óvja öccsét attól, hogy nyelvét római tájszólással szennyezze be. Mindketten figyelnek a nyelv tisztaságára, a pontos kifejezőmódra. Pietro 1768. augusztus 20-i levelében aggódik testvére római tájszólása miatt: „rémkép lebeg a szemem előtt: azt hiszem, most már jól elsajátítottad a római tájszólást, úgy értem, hogy az akcentust; ez az a zene, amit nem bírok hallgatni, mert a Nazarénus Kollégiumot juttatja eszembe, ahol életem legnyomorultabb hónapjait töltöttem. Tudod, hogy van berendezve az emberi agy, főleg az enyém. Amikor római tájszólásban beszélnek, az ott evett zöldbab ízét érzem, az égető nap hevét, a fölöttem zsarnokkodó szerzetesek hatalmát, néhány abruzzói és calabriai nagyrabcsúlt társamat látom, akiknek herkulesi izma mindig kész volt az öklelésre. Szárat-ném hát tudni, olaszul beszélsz vagy római tájszólásban.”³²

A válaszlével heves tiltakozás Alessandro részéről, hogy nincsen római akcentus írásában, mert a „jó olasz nyelvet” beszéli, és arra büszke, hogy lombardiai, de milánói akcentusa sincsen. Csak római mondatokat mond – írja Alessandro –, a római művelt emberek tisztán és helyesen beszélnek, „lingua toscana in bocca romana”.

Nyelvi szempontból – ami állandóan napirenden van – könnyednek, páratlan eleganciájúnak, tisztának, erős stílusúnak minősíti Alessandro testvérenek *Meditazioni* c. könyvét. Nincs benne egy mondat se, ami stílusán sértene, nyoma sincsen a lombardizmusnak. A római társaságokban bizonyára szépen beszélnek, de kevesen beszélnek római akcentus és vulgáris kiejtés nélkül. Az s-et z-nek ejtik és fordítva.

Pietro leveleibe alkalmasint beleszővi véleményét két testvéréről, őket magasabb dolgok iránt érzéketlennek tartja, egyúttal jó alkalom ez arra is, hogy nevelési elveit kifejtse. Megállapítja az Alessandro és másik két testvére közötti különbséget, ami az otthoni nevelési módból következik. „Azt hiszem, hogy ami rosszat mondanak ránk, mindaz apánknak köszönhető, aki minket sárkányoknak, cerberusoknak tartott.”³³ Giovanni már két éve a máltai lovagrend tagja, volt ideje, hogy mindenről informálódjon, mégis hírek nélkül jön vissza, dolgavegzetlenül. Kiegyezett ember, aki hol libertinus, hol szent. Még a helyesírást se tudja, ökonómiáról, jó magatartásról, politikáról prédikál. Nevetséges dolog, hogy akkora megbecsülésre vágyik, és közben semmit se tesz annak érdekében, hogy kiérdemelje.

A „mindenki által megcsodált” Metastasioval és Mária Teréziával történt nevezetes találkozására gondol vissza Pietro 1770. szeptember 14-én. Úgy érezte magát, mintha egy istennel állna szemben, ami nem az uralkodónőnek, hanem a költőnek szólt. Majd 12 év múlva, Metastasio halálakor levelében méltatja az emberi szenvedélyeket annyira ismerő költőt. Az általa használt nyelv magában álló tökéletességre tett szert, biztos, hogy évszázadokon belül nem lesznek csak „erőlködő másolók” a követői. Inkább színházi ember volt, mint filozófus, de tehetséges, szokásai, erényei állandó csodálatot ébresztenek.

Egysoros, de nagy jelentőségű közlésekből tudjuk meg, hogy Klopstock úr hamburgi költő ódát írt, melynek tárgya a régi dicsőség és a jelenlegi megaláztatás, hogy újra nyomtatják Tiraboschi *Storia della Letteratura Italianáját*, hogy Alfieri gróf Rómában tartózkodik, hogy 1782-ben eltöröltek Milánóban 12 apácarendet, hogy Contestabile Colonna négy Vénusz-szobrot szét akart törtetni, csupán

³¹ *Carteggio*, III. 321. Alessandro levele P.-hoz 1770. jún. 2-án.

³² *Carteggio*, II. 4. P. levele A.-hoz 1768. aug. 20-án, amelyben P. Alessandrot római tájszólással vádolja. A. a nyelvről: *Carteggio*, III. 17. (1769. aug. 9-én)

³³ *Carteggio*, III. 415. P. levele A.-hoz 1770. aug. 8-án az otthoni neveléssel kapcsolatban. Ezzel foglalkozik A. 1770. júl. 27-én írott levele is (III. 408.).

³⁴ *Carteggio*, V. P. levele A.-hoz 173. 1772. IX. 12-én.

azért, mert ruhátlanok, hogy Pietro Filangieritől kapott egy kötetet a *La Scienza della Legislazione*-ből, hogy meghalt Balestrieri, aki 6 kötetnyi költeményt és egy Tasso-verziót hagyott hátra, hogy 1776. február 28-án leégett a torinói színház, hogy Frisi könyvet írt *Elogio del Galileo* címen, hogy Beccaria, aki a halálbüntetés eltörléséről könyvet írt, felesége kivégzésén vett részt csupán kíváncsiságból, hogy Sterne *Viaggio sentimentale*-je szenzációs könyv, hogy a villám belecsapott a milánói dóm tornyába, hogy Alessandro lefordította a *Hamlet*-et, hogy a törökök Magyarországon portyáztak 1769-ben, hogy Baretti 1760-ban Londonban angol–olasz szótárt adott ki, hogy a *Caffét* Zürichben Tüsslin és Compagni németre fordította, hogy Pietro Verri almanachját Rómában nagyon keresik, hogy Voltaire új könyveit a kormány elkobozta.

1772. szeptember 12-én ezt írja Pietro Verri testvérének: „e kis világunk mozgása oly gyors, hogy elmondhatom, tíz év alatt annyit láttam, amennyi azelőtt egy évszázad alatt történt. Sőt, amennyit a nemzet történetéről tudok, elmondhatom, hogy ezalatt több megmozdulás volt, mint V. Károly uralkodása kezdetétől 1750-ig.”³⁴ E sok mozgást, megmozdulást, a felvilágosodás ellentmondásos korát, valamennyi mozgatóját Pietro és Alessandro Verri éber szemmel figyelte, és levelezésében, naplójában rögzítette. A többé-kevésbé tárgyilagos, a felvilágosodás hangját visszatükröző írások fő értékét az adja, hogy egy energiákat ébresztő, sugalmazó erejű reformer és egy a romantika jegyeit erősen magán viselő író tollából származnak.

Magyarok Velencében

(A reformkori magyar társadalom Velence-élményéről)

SZIGETHY GÁBOR

Akik a XVIII. század utolsó harmadában Velencébe látogatnak: az ezeréves Köztársaság vendégei. Velence már a hajdani pompa és hatalom párás foszladéka, de él még a Köztársaság — haldoklik, de birodalom.

A San Marco előtt a téren ezer éven át sokféle ember lebzsel — olaszok, indusok, arabok, angolok; kereskedők, üzletemberek, diplomaták, katonák. Évszázadokig a világereskedelem központja volt e város, vonzotta, csábította a pénzzel és államérdekkel üzletelőket.

Kíváncsiak, művészfélék szintén akadtak szép számmal, akik tágranyílt szemmel bámulták a sokszínnű, hangos forgatagot. A Piazzán zajlott az élet.

Kolumbusz felfedezte Amerikát, s a Köztársaság hatalma lassan elenyészett, mind kevesebb pénz vándorolt a velencei pénzesládákba, fogyatkoztak a tengert szántó hadi és kereskedelmi gályákon az oroszlanos lobogók.

Szaporodtak a város terein s a lagúnák csordogáló vizén csobogó gondolákban a város különlegességére kíváncsi utazók.

William Beckford angol nemes, akiről halálakor, 1844-ben majd mint igen-igen gazdag s torkos emberről emlékeznek meg a lapokban,¹ 1780 augusztusában időzik itt, s Velencéből keltezett leveleiben² a város múltjáról, jelenéről mesél — régen emelt pompás palotákról, zegzugos sikátorokról, kőistorudvarok bársonyos hangulatáról, a téren hömpölygő turbános, kaftános, kalapos, csizmás, selyemnadrágos sokaságról. Velencei életről s velencei urak életéről: „Néhányan, például, miután szónokoltak a Szenátusban, egy órát sétálnak a téren, hajnalig téblábolnak egyik kaszinóból a másikba, gondolába szállnak, átteveznek a lagúnákon, postakocsival Mestrébe vagy Fusinába utaznak, göröngyös utakon Trevisóba döcögnek, gyorsan megreggeliznek és sebesen ismét visszahajtanak, mintha az ördög lenne kocsisuk; tizenegyre a társaság újra Velencében van, magára veszi a talárt, és megy a tanácsba.”³ Omlatag gyönyörökkel zsúfolt élet s ezer év történelem hitelesítette politikai kötelezettség, múlt és jelen látszatra harmonikus egysége Velence; erős hagyomány és az elsuhanó percet kellemessé varázsoló örömök maradéktalan élvezte. A jelen a múltba kapaszkodik, a holnap mindig a mai nap meghosszabbítása.

Hajnalban, este sok a piszok az utcán — panasolja Beckford.

Goethe hat évvel később, 1786. szeptember 28-án érkezik a „hód-köztársaságba”.⁴ A velenceiek tetterős nagyságáról beszél: a múltról; s kedélyes szépséggel, tarka vigassággal, kávéházakkal, szép hölgyekkel, gondolás kirándulásokkal, éjjeli zenékkal, színházi maskarákkal csillogó mindennapi életükről: a jelenről. Mintha sejtene: a jelen csillogása — utójáték. A múlt nagyságát lassan belepi a por. „... a Lido voltaképpen csak amolyan dűna; fölhalmozódik rajta a homok, jön a szél, ide-oda sodorja,

¹ Pesti Divatlap (PDlp) 1844. II. 160.

² A levelek ötven évvel később jelentek meg nyomtatásban: WILLIAM BECKFORD: *Italy*. Paris, 1834.

³ i. m. 56.

⁴ J. W. GOETHE: *Italianische Reise*. Bibliographisches Institut, Leipzig, é. n., 90. (Robert Weber jegyzeteivel)

dombot épít belőle, mindenre rászítálja; idő múltán még egy-egy aránylag magas sírkőnek is nyoma vész benne.”⁵

Ami zavarja: utcákon, tereken, az árkádok alatt sok a szemét. Pedig valaha tiszta volt e város, gondos építői kövel borították a szűk utcákat, szemétyűjtőket és csatornákat építettek.

Tíz év múltán, 1795 nyarán, egy nagybajszú, nemes magyar tapossa a San Marco márványkockáit, Kászonyi András, aki latin s magyar nyelvű könyvecskében számol be mindarról, amit itt látott. Útikönyvet ír, gondosan bemutatja a régi épületeket, díszes palotákat, templomokat, lemásolja a porladó feliratokat, s elbeszéli a velencei szokásokat — a dózse megválasztásának bonyolult szertartását, temetésének gyertyalobogós pompáját, a tenger eljegyzésének évről évre ismétlődő színes ünnepélyét: Velence hivatalos ünnepét, gyászt, pompáját. Mindig jelen időben fogalmaz: választják a dózsét, temetik a dózsét, eljegyzik a tengert. Mindez különlegesség, de eleven különlegesség. Velence mintha önmaga múzeuma lenne, de Kászonyi András ezt nem veszi észre. Kedélyes hangon meséli, miképpen foglalt helyet a Bucintorón, a díszgályán a dózse aranycirádás faragott karosszékeiben, hogy kipihenje a városban barangolás fáradalmait, a Doge-palotában sétálgatva felpróbálta a berettát, a hajdani dózsék díszes süvegét, s végigjárta vezetője kíséretében a termeket, melyekben tanácsnok urak gyűléseztek, szónokoltak, intézték az állam ügyeit, nem zavartatva magukat a nézelődő látogatóktól.

De amikor kilép a palotából: „Otsmány dolog pedig az, hogy a fenn-nevezett *Sz. Márk* Templomának külső részeit, nem különben a *Fő Kormány-Szék* palotájának mind alsó, mind pedig felső folyosóját, mellyen mind a Bíráknak, mind pedig az ügyeseknek járni kell, bé-motskolják; s azon kívül oly szemérmetlen itt a közönséges nép, hogy akár-melly más közönséges helyen sem szégyenli a vizeletét eresztetni, vagy más e'hez hasonló szemérmetlenséget el-követni.”⁶

Két év múlva, 1797. május 12-én megszűnt a Velencei Köztársaság.

Húsz évig csatatér a város: fegyver nem dörren a lagúnákban, agyúgolyó nem pusztítja az ódsi falakat, csak katonák jönnek-mennek, hadseregek váltogatják egymást. A San Marco homlokáról a négy bronzlovat Napóleon Párizsba szállíttatja.

Elpereg húsz esztendő, a Szent Szövetség hatalmasai 1815-ben Napóleon Szent Ilonára száműzik, a bronzlovakat visszavitetik Velencébe.

S jónnek a látogatók: már nem a Felséges Köztársaságba, csak a hajdani nagyság s gazdagság megkövült csodavárosába.

Stendhal 1815 júliusában jár Velencében, naplójában jegyzi fel élményeit: számára halott múlt s nem létező jövő közötti senki földje a város, a *kellemes* élet időtlen szigete. Velence, miként Franciaország, hatalmas volt. S most mindkettő halott. Stendhal nem szívesen emlékezik erre, Velencében legfőképpen az utcalányok bájaival törődik: élvezi a jelenből, ami még élvezhető.⁷

Stendhal Franciaországból érkezett Velencébe. Gróf Széchenyi István Magyarországról. Vesztés hatalomból Stendhal, a győztesek hadseregének egyenruhájában a fiatal magyar gróf.

„Ne hajózz tehát be Velencébe, mert az az a kikötő, mely minden hajót befogad, melyet másutt mindenhol elutasítottak” — ennyi megjegyezni valója akad a városról 1819 februárjában s korábban, 1815 telén: „... szerencsétlenségemre az ókor iránt semmi respektusom sincs — pl. — a velencei S. Marcus templom egyáltalán nem hoz ki a sodromból, a Mont Cenis átjárója viszont rendkívüli módon, a véleményem erről az, hogy az előbbi régi, de kicsinyes, az utóbbi fönséges, bár új.” Utolsó alkalommal 1825. augusztus 28-án, átutaztában fordul meg a városban. Ezt írja naplójába: „Velencében maradtam. Meglátogattam a Grimani-palotát. Grimani dózse arcképe, mely az elképzelhető legnagyobb szigorúság és hidegség kifejezését mutatja, Velence véres évszázadát juttatja eszembe, egy olyan köztársaságot, mely nem vírtussal és nemes szabadságszeretettel, hanem orgyilkossággal és ölombörtönnel tartotta fenn magát.”⁸

⁵ i. m. 114. A magyar fordítás Rónay György munkája: GOETHE: *Utazás Itáliában*. Bp., 1961, 66–67.

⁶ Magyar országból tett Velencei utazás, közre bocsátott az Utazótól, (Kászonyi András) Pozsonyban és Pesten, 1797, 52–53. E magyar utazóról közelebbit nem tudunk, már száz évvel ezelőtt csupán neve volt ismert szülővárosában, Aradon. (Alföld, 1884. dec. 25.)

⁷ STENDHAL: *Oeuvres intimes*. Paris, Gallimard, 1955. (1815. július 17–27.)

⁸ Gróf Széchenyi István *naplója*, I. kötet (Bp., 1925), 501. és 78.; II. kötet (Bp. 1926), 598.

Messze még a pillanat, amikor Széchenyi István másfél évtizeden keresztül minden újnak megálmodója s megteremtője lesz Magyarországon. Adélcig huszártisztnek 1815-ben s tíz év múlva Velencében csak a felejtendő múlt jut eszébe: lelkét a jövő, a lehetséges új izgatja. „Sokan azt gondolják: Magyarország — volt; — én azt szeretem hinni: lesz!”⁹ — e gondolat Velencében nem juthatott eszébe; gróf Széchenyi István hamar felejtí a lagúnák városát, később sem kívánczik látni ódon palotáit, templomait.

Ami lehet Magyarország, az foglalkoztatja, s tanulmányútra Angliába indul.

II.

Elűlt a napóleoni háborúk zaja, Európában divatba jött az utazás. Eddig az utazott, akinek dolga volt: katona, diák, diplomata. A XVIII. században kedvtelésből gazdag angolok. Most az utazásért utaznak. Az utazás — kaland, s a kaland, átförmálja az embert, felszabadítja a lelket. Az utazás: felszabadulás; réginek, különlegesnek, csodálatosnak élménye, megismerése.

Európa újra felfedezi Itáliát.

S Magyarországon: „1833-ban olasz utazás még nagyon ritka volt körünkben, a táblabíró nem igen ment ki külföldre, még csak fürdőbe sem, legfőlebb Bécsbe rándult föl hivatalt keresni vagy peres ügyeit a cancelláriánál sürgetni; ha tovább utazott, egész életében beszélt külföldi kalandjairól.”¹⁰

Igaz, 1833 után mind több magyar indul világot látni, de azért nem oly sok, hogy aki túljut Bécsen, ne meséljen mindenkinek élményeiről; megszaporodnak az útirajzok. Levél, tárcá, útikönyv — önjelölt lángelmék, szószátyárok, rangos tollforgatók, felelősségérzettel áthatott politikusok, írók mesélik idege, országokban esett kalandjaikat. Aki utazik, úti beszámolót ír, s akit pénzsűke s más gond itthon maradni kényszerít, mohón falja az újságok terjedelmes úti leveleit, tárcáit s a nap mint nap megjelenő útikönyveket.

Mindenki utazik. Akinek pénze van: hajón, kocsin, vonaton. A szegények otthon, kályha mellett, karosszékben útirajzokat bújva.

S legtöbben Itáliába! 1833 előtt még fehér holló a Velence, Firenze, Róma felé induló magyar; 1844-ben egy naplóíró húszéves ifjú temesvári hivatalnok, Pesty Frigyes — amikor barátjával azon tanakodnak, hová utazzanak, merre induljanak először világot látni — magától értetődően első úticélnak Velencét gondolja.¹¹

A „tündérvárosban” sok magyar megfordul a negyvenes évtizedben,¹² és ha a reformkor megsárgult, poros magyar újságait, könyveit fellapozzuk, lépten nyomon Velence nevének akad meg szemünk. Írók velencei történeteket írnak. Regényben, elbeszélésben, verses történetben jönnek, mennek a velencei figurák. Beszámolóokban, útijegyzetekben a velencei élet forgataga csábít, színes kavargása szédít. Van, aki Velencében magyar emlékeket keresgél. Van, aki Velence emlékeit kutatja.

Velencében mindenki otthon van; a lehetséges jövőre figyelők, a jelent gyönyörökkel kellemessé párolók, az elporladt múltat, nagyságot siratók.

Eötvös József temeti Velencét: „... mint Byron mondá, e város tengeri nádként a sós habok közé, honnan eredett, visszasüllyed, s Velence egész dicsőségéből talán csak egy rege marad, melyet a halász alkonyatkor társainak elbeszél: hogy itt lenn a habok alatt egy város áll, melynek egykor hatalmas hercege vala, s nagy népe s fényes palotái, s melyet isten átkában elsüllyesztte: a nép hinni fogja a mesét, s lesznek, kik nagy ünnepeken a tenger mélyéből harangozást képzelnek hallani.”¹³

⁹ Gróf SZÉCHENYI ISTVÁN: *Hitel*, Pesten, 1830, 270.

¹⁰ PULSZKY FERENC: *Életem és korom*. Bp., 1880, I. 48.

¹¹ PESTY FRIGYES *Naplója*. OSZK Kézirattár, Quart. Hung. 2580. szám 1460. oldal

¹² A reformkorban Itáliában járt magyarokról: BERZEVICZY ALBERT: *Magyar utazók Olaszországban*. Bp., é. n. A szerző értékelései elavultak, nem elemzi, csak ismerteti a műveket, adatai részben hiányosak, részben tévesek, s csak a nagyobb terjedelmű útirajzokra figyel; de felszínes könyve az egyetlen összefoglalás az Itáliát megjárt reformkori magyar utazókról s útirajzokról. Könyve csak tájékozódásra alkalmas, forrásmunkának — téves és hiányos adatai következtében — nem használható.

¹³ EÖTVÖS JÓZSEF: *A karthausi*, 39. (Az idézett szövegrész első fogalmazatának korabeli megjelenése: *Budapesti Árvíz*, Pesten, 1839, V. kötet, 83.)

(Magasra nőtt a homokdűne, melyet Goethe korában még csak sírkövekre szítált a tengerparti szél.)

Velence titok és kaland: elsüllyedt birodalom. Megszorult szívvel indulnak a reformkori magyarok a tenger városába: „egy szelíd éjjelen a *hattyú Velence* felé lebegének”.¹⁴

Pulszky Ferenc a harmincas évek elején fordult meg Velencében, de utazásának élményeit negyven év elmúltával írta meg.¹⁵ Negyven év nagy idő, az emlékek megszépülnek, áthangolódnak, a kiegyezés utáni Magyarország korszelleméhez, politikai hangulatához simulnak. Hogy a reformkor éveiben milyennek látta Velencét, hívebben őrzi egy 1839-ben megjelent, elfelejtett verse:

Velence

*Bú lakik elpusztult palotáidban, tengeri város,
És falaid dőlnek, dőlnek az ősi díszek.
Ily buta, mély álmod, fejedelmi Velence, hogy alhatsz,
Bár iszonyú munkád s fáradozásid után?
Amde nyugodj, majd múlik az éjjel, az álom erősít;
Míg kiderül a nap, s újra feléled erőd.*¹⁶

A bukott s megsemmisült köztársaság hulló díszei és dőlt falú palotái között merengve Pulszky Ferenc nemcsak a pusztulásra, megsemmisülésre gondol. Reformkori magyar: hisz Magyarország feltámadásában, s azt vallja: a tetszhalálból, hosszú álomból *van* felébredés. Kell lennie!

Velence hajdani nagysága — lelkesítő példa.

A Köztársaság ezer évig élt, fénykorában a fél világot tartotta tenyerében, s amikor évszázadok terhétől megöszült, Napóleon egy intésére sírba hullott a tengerek megfáradt királynője. Ami volt, elmúlt. Velence hatalma megsemmisült.

De a magyar utazót s költőt nem Velence sorsa, történelme izgatja. Velencéről beszél, de Magyarországról álmodik. Az alvó Velencében: Magyarország ébredéséről. Ha valaki ekkoriban Pannóniából utazik a lagúnák városába, a tengerek királynőjének mély álomba zuhant birodalmába, a halott múltban a jövő lehetőségét kutatja.

(Petőfi Sándor, 1845-ben: „Alvó tenger a múlt.”¹⁷)

Trefort Ágoston, a későbbi vallás- és közoktatásügyi miniszter 1837-ben járt a városban. Kihajózott a Szent Lázár-szigetre, az örmény kolostorban, a kertben sétált, s elbeszélgetve a tudós papokkal, könyvtárakat, nyomdájukat, árvaházukat, nevelőmunkájukat megtekintve, így zárja e látogatásról írott jegyzetét: „... majd két órát igen kellemesen tölténk a sz. Lázári szigeten. Ez örökké fog élni emlékezetemben; egyszersmind javasolom minden utazónak: hogy Velencében levén, ne csak a múlt idő haldokló emlékével, hanem a Sz. Lázár szigeten szünetnélkül munkálkodó élettel is ismerkedjék meg.”¹⁸

Velence számos reformkori magyar képzeletében a „szüntelenül munkálkodó élet” élménye, jelképe lesz.

Már 1790-ben Decsy Sámuel a magyarországi politika és kultúra lehetőségeit, feladatait taglaló munkájában így ír: „A Velentzei köztársaságnál nem volt a múlt százakban gazdagabb tartomány, most is több arany peng a Márkus piatzán, mint Európának három s négy Országában. A Velentzei polgárok is más nemzetekkel való kereskedések által gyűjtöttek magoknak kintset.”¹⁹ Kászonyi András úti-könyvében részletesen felsorolja a velencei kereskedelem és ipar különböző fajtáit, táblázatokba rendszerezi az állami jövedelmeket s kiadásokat, ismerteti a kormánytisztviselők fizetési különbségeit,

¹⁴ PDip. 1845. I. 281.

¹⁵ PULSZKY FERENC: *i. m.* I. 60–61.

¹⁶ Emlény, 1839. 225.

¹⁷ PETŐFI SÁNDOR: *Messze vándoroltam. (Összes művei I–VII. Bp., 1951–1964, I. 282.)*

¹⁸ Társalkodó, 1837. 215. (július 8.)

¹⁹ DECSY SÁMUEL: *Pannóniai Fénisz.* Bétsben, 1790. 250–251.

a haditermelés, hajógyártás, posztóipar adatait; mindazt, ami a tevékeny velencei polgárok életét jellemzi s forrása roppant gazdagságuknak.²⁰

Velence leggyakoribb jelzője a reformkori magyar irodalomban a *tündér*; s rögtön utána: *tevékeny, életrevaló*.

A tevékeny velenceiek irigylésre méltóan értettek a meggazdagodáshoz, és e szellem és tetterő átmentése honi viszonyaink közé nem egy reformkori magyar politikust, közgazdászt, író-t foglalkoztat. „Velence nem képes többé utolérni Triesztet, mely óriási léptekkel siet a világkereskedés főáruhelyévé emelkedni”²¹ — olvashatjuk egy gazdasági beszámolóban 1838-ban; Pulszky Ferenc 1839-ben megjelent nyugat-európai útírajzában hangsúlyozza: „A baj nem a pénzben, nem a kereskedésben fekszik, a pénz-arisztokratia sokszor nagyszerű, Medicis Cosmus s a Fuggerek, Velence nemesei s a genuai családok kereskedők voltak, míg a mai arisztokratia nagy része, éppen oly csekélyes, oly szűkkeblű, nagytól borzadó s kicsinységekkel bibelődő, mint a szatócs-szellem. A szatócs-szellem, s a rendkórúság időnk nyavalyái, melyek az élet legszebb virágait kiszárítják . . .”²²; s ha valaki pontosan akarja érzékeltetni, mindenki számára közérthetően megfogalmazni, milyen körülmények közé vetette sorsa, így ír: „Hamburgban vagyok, az európai (szárazföldi) világkereskedés mai Velencéjében.”²³ Magyarországon nemes emberek kezében a hatalmi pálcá; társadalmunk legnagyobb gondja: a nemesi rend nem hajlandó engedni ősi jogaiból, adót fizetni nem kíván, birtokait eladni nem engedi, jobbágyságot felszabadítani nem akarja. Polgárosulni szeretne, a lehetséges legkevesebb áldozat árán. Kényelmet akar, gazdagodást, kereskedelmet, közlekedést, ipart — az ősi jogok s kiváltságok elvesztése nélkül; a hajdani „fejedelmi Velence” ezért látszhat kíváncsós példaképnek: ipar, kereskedelem, gazdagság — és *nemes* emberek irányította társadalom.

Magyarországon mindenki emelkedni akar, s mindenki Magyarország emelkedését akarja: de mindenki másképpen gondolja az emelkedést. A „Legfelségesebb Köztársaság” sokak számára példa. Deák Ferenc 1833. szeptember 4-én az országgyűlésen, ahol a jobbágyság terheinek csökkentéséről s birtokképeségéről vitáztak a tekintetes karok és rendek, felszólalt, s így érvelt a reformok mellett: „Nem sértetik szerkeztetésünk arisztokratiai része is, mert hiszen Velence főnemesei határtalan arisztokratiai hatalommal uralkodtanak, s a bírhatási jusból még sem zártak ki másokat is: megférhet tehát a népnek bírhatási joga magával az arisztokráciával is.”²⁴ Velence *legfelségesebben* az arisztokrátiát s kiváltságosak társadalmát: magyar főurak s ősi jogaikhoz ragaszkodó nemesek számára a haladás és nemesi hatalom egységének lehetősége. Közjóra figyelő *köztársaság*: a polgárosodni, haladni kívánó magyarokat igézi. *Hajdani nagyság*: ilyen nekünk is volt. A *feltámadás lehetősége*: erre várunk.

Velencében mindeki otthon van: múlt, jelen, jövő.

III.

Valamikori hírneves velenceiek leszármazottja Tullio Dandolo. 1840 őszén Magyarországra látogat, Pest-Budán nézelődik, néhány alkalommal gróf Széchenyi Istvánnal beszélget, s magyar földön szerzett tapasztalatairól rövid útírajzban emlékezik meg a következő évben.²⁵ A gróffal folytatott beszélgetéseiben többnyire terítéken levő téma az épülő Lánchíd ügye, és Széchenyi nem fukarkodik az alapos magyarázattal, miért szükséges Pest és Buda között a meglévő hajóhíd helyett állandó, szilárd köhidat emelni. Dandolo hamar megérti: a Lánchíd nem elsősorban mint a közlekedést, kereskedelmet

²⁰ KÁSZONYI ANDRÁS: *i. m.* 72–74.

²¹ Századunk, 1838. 89. szám, 716. hasáb

²² PULSZKY FERENC: *Úti vázlatok 1836-ból*. In: *Budapesti Árvízkönyv*. Pesten, 1839, I. kötet, 91–92.

²³ Életképek, 1846. II. 32.

²⁴ DEÁK FERENC *Munkáiból*. Sajtó alá rendezte és bevezetéssel ellátta Wlassics Gyula, Bp., é. n., I, 101.

²⁵ TULLIO DANDOLO: *Reminiscenze e fantasie*. Torino, 1841. A szöveg olaszul Magyarországon megjelent: *Lecture italiane tratte dai più celebri autori moderni*, cura da A. Messi. Pest, 1868, 161–174.

gyorsító, javító alkalmatosság fontos Magyarországon. Felépítésének politikai jelentősége van, mert a hídon — a magyar országgyűlés 1836. évi XXVI. törvénycikkelye alapján — minden áthaladó egy krajcár hídpénzt köteles fizetni, s így — először Magyarország ezeréves történelme során — a nemesség, bár roppant szerény mértékben, de részt vállal a közterhek viselésében.²⁶ Széchenyi István s hívei tudják: ha a magyar nemesek egy krajcár adófizetésre szoríthatóak, alkalomadtán majd nagyobb összegeket is ki lehet muzsikálni zsebükből, s ha van példa, márpedig a hídon átkeltükben fizetett egy krajcár az, akkor más esetben sem lehetetlen felszólítani őket: az ország egyenlő jogú polgáiraiként, mint mindenki más, fizessenek, ha a közösség érdeke úgy kívánja. A hídpénz megszavazása: gátszakadás; sikerült megtörni a nemesek ellenállását. A híd megépülte a közteherviselés *lehetőségét* jelenti Magyarországon; a közteherviselés: polgári haladást.²⁷

Még versecske is napvilágot lát, mely az épülő Lánchíd politikai jelentőségét éneklí:

*A nép állt eddig, s mozgott a híd a Duna hátán;
A híd állani fog; mozdul-e majd a magyar?*²⁸

Ha magyarok ekkoriban külföldre utaznak, bármerre járnak, a meglévő s épülő hidakra mindig felfigyelnek. A folyókat, tengerszorosokat átvélő karcsú hidak mindenhol a kapcsolatteremtés eszközei, egymástól eddig elszakított falvakat, városokat, városrészeket kötnek össze. Magyarok számára a Duna-híd a nemzetet a polgári társadalommal összekötő kapocs. Olyan új út, amely eddig el nem ért partokra teremt biztonságos átjutást. Ezért, hogy amikor az építkezés megindul, egy évtizedig a pillérek s hídszerkezetek lassú növekedése minden pesti s budai polgár szívügye. A híd lassan épül, bosszankodik a magyar. „A Lánchidunkhoz szükséges láncszemek már Regensburgba értek s onnét majdcsak eljutnak valahogy Pestre, tán mához két évre, vagy még továbbra is, ha a részvényeknek jó keletjük van.”²⁹ A „lassudán épülő” hídról mindenki tud valamit, a magas vízállást, a munkások lassúságát, az acélárak emelkedését panaszolják, s lesik az újságban a hírt, mikor lehet végre száraz lábbal, egy krajcár leszurkolása ellenében átkelni Pestről Budára. „A Lánchídon — az építkezést

²⁶ Érdemes felfigyelni arra, hogy Széchenyi István eszméi milyen pontos és szellemes tolmácsolásban szólnak meg, 1841-ben, olasz nyelven: „In uscire dal Casino ci affacciamo al ponte di barche sul Danubio, e domandai se non era possibile farne uno stabile di pietra. — Si certo, con cinque o sei milioni di franchi; ned io m'avrò pace sinchè nol vedrò fatto. Figuratevi che nella stagione in cui il ghiaccio si spezza e il fiume si gonfia, le comunicazioni tra Pest e Buda giacciono interrotte per alcune settimane: contrattempo umiliante, a cui un ponte di pietra ovvierebbe; l'impiccio sta nel danaro occorrente; non che ci manchi, ma per una certa complicazione che or vi spiego. Se i municipii delle due città sorelle mettersero all'asta tal grandiosa costruzione, proponendo a rimborso dei somministratori de' capitali il ricavo di un pedaggio, vi guarentisco che non mancherebbero speculatori: ma insorge una grave obbiezione. I nobili sono *ab antiquo* esenti da ogni tassa, balzello, pedaggio, nè potrebbero venire obbligati a pagare il passo del ponte progettato, se non dandovi previo consenso, con rinunziare formalmente, per questo caso speciale, alla loro immunità. Senza una tale rinunzia l'impresa va fallita, perchè invece degli annui cinquecentomila franchi che ho calcolati all'ingrosso, col pedaggio di un carantano a testa, toccheremmo appena la metà. Necessita quindi l'intervento della Dieta, ove la nobilità rappresentata può obbligarsi pel corpo. Or bene, che un nobile paghi un testatico, è poco in sè, molto se considerate che gli viene imposta una condizione d'uguaglianza civile col suo vassallo. Ottenuto oggi il balzello del ponte, niuno impedisce più che domani si conseguisca lo scioglimento delle terre dal vincolo fidecommissario; l'affrancamento de contadini sta in ciò. A malgrado dei quali ostacoli io non dispero di ottenere il balzello e affrancamento: e tra gli argomenti che adopero vi ha pure questo: sciamo essere gran peccato che nella ricorrenza appunto del carnevale quel maledetto ghiaccio del Danubio, impedisca le belle dame di Pest dallo intervenire ai balli di Buda; le belle dame di Buda dal fare adorni i balli di Pest: i quai lamenti trovano un eco in tutti i cuori muliebrici di qua di là del fiume; le donne si sono proposte di convertire i mariti.” A. MESSI: *i. m.* 170—172.

²⁷ E kérdésről korábban részletesen: Kortárs, 1976. május 800—806.

²⁸ PDip. 1844. II. 47.

²⁹ Életképek, 1847. I. 525.

igazgatók állítása szerint — már 1848-ban gyalog, az 1849-dik év elején kocsival is fognak járhatni.”³⁰ Széchenyi István — ha Pesten van — naponta megnézi: miként halad az építkezés. Magyarok külföldön a hidépítések technikáját, méreteit figyelik, tanulmányozzák összehasonlításul, tanulságul.

Nagyon természetes, ha az ebben az évtizedben Velencében megforduló magyarok nagy részét az épülő, a terrafermát a lagúnák városával összekapcsoló vasúti híd bilincseli le.

Egy-egy mondata mindenkinek akad az épülő velencei hídról. S-y. K. 1845-ben: „A vasút, mely Padua felől Velencét a szárazzal összeköti, már csaknem kész.”³¹ Havi Mihály két évvel később, már a híd elkészülte után: „Velence regényessége sokat veszített a vasút által, mely 387 oszlopon fekvő hídon fu* Mestréig, [s] az újabb kor merész építménye.”³²

A velencei híd építkezéséről — erősíteni a pesti építők elszántságát, csigázni az olvasókban a Lánchíd elkészültét váró kedvüket — a Regélő Pesti Divatlap részletesen beszámol: „Telegraf. Velence. A velencei lagúnákon egy vasút-hídat kezdték építeni, mely Velencét, s nevezetesen keletről annak főkikötőjét, nyugotról a szárazfölddel összekötendő. E hídnak 222 bolthajtása lesz, melyek közül 5 és 7 egymás mellett állván, az egész hídat hét nagy részre osztandják. E bolthajtások ismét 180 különálló keresztben 3 látnyi széles cövekeken, s 36 hídlábakon fekvendnek, mely utolsóak váltva 27 1/2 és 43 látnyiak lesznek keresztben. — E híd felépítésére 1,499,913 ft. 20 kr. pengőben határozott, haszonbérbeadás mellett; az egész mű elkészítésére 54 hónap tűzetett ki, s így minthogy ápril’ 7-kén 1841-ben kezdték meg az építést, oct. 7-kén már elkészülend. Az elfolyt 29 hónapban a főnemlített öszveg fele már fölemésztetett. Naponként 800 ember dolgozik rajta; 23 gályahajó foglalkozik az építésszereknek Istriából s a porcellánföldnek Rómából átszállításával, s 60 kisebb nagyobb szekér a körül fekvő műhelyekből hordja össze az építés helyére a szükséges szereket, végre nagy számú csolnakok a munkásokat szállítgatják ide s át. Azonkívül az alapletevésre, a súlyemelésre, a cövekek beverésére gépek használtatnak. — Az építés folyamatát *Noale* társasági mérnök igazgatja.”³³

A külföldről jobbra színes, rövid pletykákat közlő újság száraz, adatszerű tudósítása Pesten mindenkit érdekelt. Igaz, az adatok — pénzösszeg, időpont, méretek — többnyire tévesek. De a fontos, a hangsúlyos, a megszívlelendő: Velencében hatalmas híd épül, gépek dolgoznak, a társaság rendelkezésére áll a szükséges pénzmag, szervezett munka folyik, épül a híd. *Épül* — mint nálunk; gyorsabban, tervszerűbben — lépünk határozottabban, érzük utol a tevékeny velenceieket!

A Lánchíd építése lassan haladt, 1848 márciusában a forradalmas ifjúság még a hajóhídon siet a várba kiszabadítani Tánccsicsot; a kőhíd épül, közlekedni, jönni-menni rajta még nem lehet.

De Velencében 1846-ban már áll a híd, nemsokára vasút robog rajta, s a lagúnák városába, hová eddig csak gondolával vagy hajóval érkezhettek meg a kíváncsi utazó, most a vasúti kocsi kényelmében meghúzódva, az ablakon át a fodrozódó vizet, felröppenő madárcsapatot bámulva gördülhet be.

Ezer évvel ezelőtt az itt lakók a szigetekre menekültek a barbár hordák elől, menekítve magukat, életüket, vagyonukat, elkerülve a háború villongásait, pusztítását; a tenger elszigetelte s megóvta őket a harci zajtól. „Velence első lakosai a szabadság remetéi” — írja a városban néhány napot időző Erdélyi János.³⁴ A szabadság remetéinek lenni gazdagságot, hatalmat jelentett az itt lakók számára: a tenger védte szabadságukat, hatalmukat. De a Köztársaság bukása után Velence lakosai már nem a szabadság gazdag remetéi; a tenger, mely elválasztja őket a szárazföldtől, már nem védi őket, nem szabadságuk biztosítója; ellenkezőleg: gát, mely akadályozza a város életteli összefonódását a külvilággal. Ezért, hogy fontos a híd, a vasút, mely egybekapcsolja Velencét Európával.

A híd megépülte az új kor kezdete: Velence — a megváltozott világban — hajdani nagyságát próbálja kamatoztatni. S ha eddig elzárkózott, hogy gazdagodni tudjon, most megnyitja kapuit a látogatók előtt. Várja a múlt, különlegességre kíváncsi embereket, akik itt költik el összekuporgatott garasait vagy felesleges pénzüket. A híd: lehetőség — jönnek mind többen Velencébe. Akinek nem telik drága gondolára, jöhet olcsón, gyorsan — vasúton.

Velence várja az érdeklődő európaiakat.

³⁰ PDip. 1846. 814.

³¹ PDip. 1845. 283.

³² PDip. 1847. 1335.

³³ Regélő PDip. 1843. II. 1185. hasáb

³⁴ ERDÉLYI JÁNOS: *Útinaplója és úti levelei*. Bp., 1951, 103.

A híd Velence XX. századi hatalmának alapja: megindítja a látogatók áradatát. Az *idegenforgalom* ekkor még ismeretlen szó, de Velence tevékeny polgárai — néhány évtizeddel az ezeréves hatalom összeomlása után — már új hatalmuk alapjait építik. Utazók, kíváncsi idegenek, nászutasok, fáradt művészek, csavargók, kóklerek, mindenféle szerencsét próbálók — Európa ide hordja pénzét, s e pénz megóvja Velencét egy-két évszázadra a teljes pusztulástól. A híd lehetőség Velence számára, hogy bukott hatalomként ne tűnjön el a mocsárban, s ne néhány templom- s palotamaradék hirdesse a véletlenül erre tévedőnek: itt hajdan város állt; mint Torcellóban a magányosan silbakoló dóm — valamikor pompás város övezte, mely elpusztult, s már félezredéve csak vízimadarak fészkelnek, békák laknak itt.

Velence és Mestre között a híd hamar elkészül, s 1846 őszén egy magyar utazó, Hrabovszky Dávid — mint magyar: elsőként — sétál az új kor pompás építményén. Terjedelmes beszámolót ír Velencében töltött napjairól, korában páratlant a maga nemében.

Életről keveset tudunk; életrajzát megírni nem volt senkinek sem fontos: Hrabovszky Dávid nem tartozott a kor jelesei közé. Néhány soros múlt századi lexikoncikk, egy kötet útirajz s folyóiratok oldalain elszórt, elfelejtett írások — ennyi maradt utána.³⁵

Első fellelhető írása huszonhárom éves korában jelent meg a Tudományos Gyűjteményben. A Balaton vidékéről keltezett úti levelek arról vallanak, hosszab időt töltött itt s nem utazóként. Talán házitanftóskodott valamely környékbeli előkelőség fia mellett, vagy ismerősnél, rokonnál vendégeskedett. Élvezi az új táj, új környezet varázsát, a felfedezést, s már ekkor életformája a *máshollét*, az utazás. Hangütésén érezni, változásokban reménykedik, mert van lehetőség a mozdulásra: „A természet javaiban való bőség Somogyban rendkívül nagy, csak a pénznek szűke igen érezhető, s a kereskedés csekély.”³⁶ Versírással kísérletezik, epigrammákat ír, de nem igazi kenyere a költészet. Gyarlók-e versek, utánzatnak is silányak. Schiller költeményét fordítja, útirajzait készíti elő kiadásra,³⁷ s a kassai Szemléelőben tapasztalatait, életelveit összegezõ tanulmányt ír: *Gőzerdmívainkról, gőzhajózásról, különös tekintettel hazánkra*.³⁸ Tiszteleg Széchenyi István szelleme előtt; a gőzgépekben, gőzhajózásban a nemzet emelkedésének lehetőségét látja. Nem a technika érdekli. Sőt — egy későbbi írása tanúsága szerint — mintha félne: a haladás — veszteség. 1846-ban így ír: „Egyébiránt az e pályáni utazás is, mint minden vaspályázás, unalmas s tájismeretszerzés tekintetében felette meddő. A roppant tér, melyet szemeink rövid idő alatt meghathatnak, nem képes a meddőségnek teljes pótlékot nyújtani. Keveset látunk s tapasztalunk, ha csak szemeinket utaztathatjuk.”³⁹ A technika — vaspálya, gőzgép, gőzhajó — a nemzet számára a haladás lehetősége.

Társadalmi megújulásra nem gondol.

Nem Széchenyi István eszméit, csupán töredékes programját vallja magáénak.

Kassán, 1837-ben lát napvilágot egyetlen könyve, melyben Németországban s a Keleti-tenger körül tett utazásainak tapasztalásairól számol be. Az utazás: megismerés, felfedezés, gazdagodás. „Túl a Dunán, Pozsonyhoz délre gyakran azt hisszük: e városhoz éjszakra a föld mást, mint zabot alig terem. Nem is csuda, ha oly ritkán menünk ki Hazánkból, hogyan hasonlíthassuk sok egymű s mégis számtalan fajú tárgyakat; hogy tudhassuk, hogy Kárpátjainkon túl még a jó galíciai dohány is terem, hogy a szorgalmas morvák s csehek majdnem annyi hasznot tudnak behajtani többnyire sovány földjökkel, mint mi az áldott Kánaánnal?”⁴⁰ Nyitott szemmel utazik, mindenre figyel. A *XIX. század uraikodó eszméi* nem foglalkoztatják, de arra felfigyel: Németországban s Poroszföldön az országúton mindig a könnyű székér tér ki s ad utat a nehéz teherrel megrakottan közlekedőnek, akkor is, ha a könnyű bricskában előkelő úr utazik, s a nehéz teherrel megrakott: parasztszekér. Nem elveiben demokrata; de értelmes ember, s az ésszerű dolgokban a jobb s kellemesebb élet lehetőségét látja. A forradalmi, felforgató eszméket nem szíveli, nemes hazafiságának természetes tartozéka az uralkodóház tisztelete, s politikai mocorgásokra, eszmeháborúkra nem figyel. Szelíd, szerény hedonista:

³⁵ SZINNYEI JÓZSEF: *Magyar írók élete*. Bp., 1896, IV, 1357.

³⁶ Tudományos Gyűjtemény, 1827. X. 103.

³⁷ Koszorú, 1828. 144.; Literatúrai Lapok, 1836. 22. szám, 172.

³⁸ Szemléelő, 1836. 377–380.; 385–390.; 401–406.; 423–428.; 433–439.

³⁹ PDlp. 1846. I. 571.

⁴⁰ HRABOVSZKY DÁVID: *Utazási rajzok I–II*. Kassán, 1837, I, 17.

a kellemes élet kedvelője; érzékletesen írja le az európai utazásai közben tapasztalt életformát, a kényelmes, kellemes mindennapi örömeiket s mindazt, ami ezt lehetővé teszi: utakat, vasutat, iparfejlesztést, *vízmozgonyt* (amely egy egész város – Bréma – vízellátásáról gondoskodik). Nem eszméket népszerűsít; a kellemes polgári életformát teszi kívánatossá a korabeli olvasók előtt.

Velencébe 1845. október 23-án érkezik. Már járt Londonban, Párizsban, Bécsben, Berlinben, Koppenhágában. S Itáliában sem Velence az első város, ahová eljutott. Elmúlt negyvenéves, tapasztalt, érett férfiú. Versíró kedvét feledte már, beszélőkkel nem kísérletezik, s ha mégis – nem tudhatjuk – nagy titokban szépírássra szánja el magát, asztalfiókjá rejtje e kései próbálkozások következményeit. Útikönyvét visszhangtalanul fogadták. Talán tudomásul vette: közepes tehetség; megbékélt sorsával: élete az utazás, tapasztalás, s ha irodalmi babérokra nem pályázik, bölcs magányban kedvtelve élvezheti változatos mindennapi életét. Párizsban, Londonban, Bécsben, Berlinben, Koppenhágában – amerre jártában-keltében megfordul. 1832-ben megjelent rövid verse nem költői remek, de életelveinek pontos rögzítése: „A pizsegő sokaság közepett álmodni kívánok, / S élet igaz képét álomom alatt lelesem.”⁴¹

A férfi, aki 1845 őszén Velencébe érkezik, a tarka sokaságban forgolódva, megbabonázva sokszínűségétől, az élet valódi színeit kutatja. Velence múltja, történelme képzeletében sötét kép s a város különlegességétől, palotáinak, templomainak varázsától megilletődötten is csak néhány pillanatra hajlandó „megfelejtkezni azon rendszerezett undok zsarnokságról, melynek vasvesszeje Velencében közjő ürügye alatt sújtotta több századon át az egyes polgárt.”⁴² Barangol az utcákon, megcsodálja a palotákat, a Campanilét, s meghatódottan hordja körbe tekintetét, fenn a toronyban, a megfoghatatlan szépségű tájon. Hamar megérinti Velence varázsa: „Kevés város van ilyen mint Velence, melynek látásakor, története oly könnyen s természetesen előnkbe tűnnék, vagy ha abba avatva nem vagyunk, magát hasonló erővel sejtetné lelkünkkel.”⁴³

De bár csodálja a régi palotákat, házakat, pazarul aranyozott, díszített homlokzatokat, a Rialto árkádjait s a Doge-palota „komor, de nagyszerű” fenségét, lelkét az *újdonság* igézi. „A sok házújírtás Velencére nézve örömdetes jelenség. Századunk első negyedében s még azután is, azon monda szárnyalt e városról, hogy haldoklik, hogy alásüllyedése sorvadás, mely lassankint, de annál bizonyosabban öl. Voltak, kik halálának már idejét is kiszámították, állítva, hogy az legfeljebb is csak félszázadig késhet. Ily alakban tűnik föl a város még most is sokak képzeletében, s én sem hittem róla ide jöttömkor egyebet.” Ám ahogy körültekint, látja: „Időközben szebb napok kezdvén Velencére virradni, a házak becse ismét emelkedésnek indult. . . . Több újjírtott házat vettem itt márig észre, mint Olaszhonnan minden általam látott egyéb városaiban.”⁴⁴ Lelkét megrendíti a hajdani nagyság s pompa fényes maradéka, múzeumokban festőtítánok képei bűvölik, de legfőképpen arra figyel, ami új Velencében. Fáradtan az egész napi kóborlástól, este a Piazza San Marcón megpihen, s megbabonázza a tér: „Nem hiában mondotta róla Napóleon: »oly terem, melynek boltozatja a csillagos ég«. Hát még midőn e fenséges boltozat csillagai a gázlámpák ragyogó veres lángjain keresztül csillognak.”⁴⁵ A teret fényárba, „lángözönbe” borító gázlámpákat megszámlálja – 151 darab volt belőlük akkoriban, ha hihetünk Hrabovszkynak –, talán hogy ne fájdalmas emlékként jusson eszébe a homályos Pest-Buda,

⁴¹ Sas, 1832. XI. 55. Emberi magatartására, írói aggályosságára jellemzőek megjelent könyve előszavának záró sorai: „Első ily nemű próbatéte az alólírtnak, e rajzok közrebocsátása. Csak több év érlelhette eltökélyését, valamint – nem retteg megvallásától – az elmemív elkészültét is. Ami által végre határozatára bíratott, az egyszersmind könyvének már említett célja. Józan emberiséget tárgyazó virágszedés, s egy parányi zsenge hozomány a Haza oltárán. – A mélyen tisztelt olvasó közönség szíves részvételétől fog függni, következtessük-e e rajzok folytatását a harmadik s negyedik részben, hol Dán- és Svédhonban tett tapasztalások, tengeri jelenetek, tengeri szélvész; Berlin, Göttinga, Heidelberg egyetemeinek tudományos köre, s végre Európa két folyamkirályának, a Dunának s Rénusnak német földön eső partjai fognak rajzoltatni. – A szerző.” (HRABOVSZKY DÁVID: *i. m.* I, 4.) A fogadtatásban a méltányló érdeklődés és visszhang elmaradása valóban azt eredményezte, hogy Hrabovszky új könyv kiadásával többé nem kísérletezett.

⁴² PDip. 1846. I. 612.

⁴³ PDip. 1846. I. 710.

⁴⁴ PDip. 1846. I. 669–670.

⁴⁵ PDip. 1846. I. 710.

ahol az utcákon még alig-alig pislákol egy-két lámpa, s esténként szegény fiúk kenyérkereső foglalkozása a lámpacipelés; a Laternen-Bub előkelőbbek, jobbmódúak előtt viszi a gyér fényű lámpát, világítva a késői órában hazatérőknek.

Hrabovszky Dávid 1845-ben Magyarországról érkezett Velencébe, s bár megjárta Európa nagyvárosait, látott ezer csodát, mégis: szíve félig mindig otthoni tájakon borong. Velence felé közeledve: „A vándor, ki Páduában hosszab ideig tartózkodván, csupa középkori emlékek látásához szokott, e hidat szemlélve, a XIX. század tevékenységének egyik legfényesebb eredményével találkozik. Nem csuda, ha innentől fogva figyelmünk ezen építmény, s a habtükrökből mindinkább felbukó város között megosztva andalog. Ily hosszú s szilárd alkotású hidat vízben s víz fölött még soha sem láttam. Még akkor sem fog gyengülni csodálkozásunk, ha gondolánkból kihajolva, a csendes víz fenekét körülöttünk megpillantván, eszünkbe jut, hogy itt a vízbe épített kőlábak sem oly mély, sem pedig oly rohanó víz által nem mosatnak, mint a mi Lánchidunk Buda-Pesten.”⁴⁶

S már végigbarangolta Velence nevezetes helyeit, órákat töltött a páratlan szépségű templomokban, gondolán utazott, járt a Lidón, megcsodálta a Rialtót, a Piazzán kavargó esti sokadalmat, amikor egy pozsonyi földijével váratlan kirándulásra határozzák el magukat. *Váratlan* — mert aki eddig Velencében járt, erre nem gondolhatott: elindulnak megnézni a felépült hatalmas, új hidat. Hrabovszky épp akkor érkezik, mikor egy napja, hogy a híd utolsó zárókövét beékelték, s büszkén írja: „Így ama földivel minden honfitársamnak, s bizonyosan sok más honúaknak is, legelső valánk, kik e hídon, mint egészen, s lényegében szinte kész művön járkáltunk. Lehet mondanunk: tegnapi nap tevő Velencét fennállása, tehát másfél ezer esztendő óta, először az olasz derékföldnek kiegészítő részévé, megszüntetve szigeti alakját. E változás eszméjétől meghatva tevőm reá lábaimat, s ülem egyszersmind korunknak egyik jótékony diadalát, a vasutak általi földrészkapcsolások egyik legremekesebbikének fényes eredményét.”⁴⁷

S amikor véget érnek a vízvárosban töltött boldog napok, a gondolából visszatekintve a Riva degli Schiavoni félkör alakban elnyúló, lassan messzetűnő partvonalára, így búcsúzik, írásának ez utolsó mondata: „E pompás látvány annál festőibb, miután kevésel odább, csak egy pár puska lövésnyire, közvetlen az első ház sor mögött, a labirint-világba merülünk, hol két-három ember, ha karöltve megyen, az egész utcát elzárja.”⁴⁸

Hrabovszky Dávid magyar utazó Velencében megcsodálta régi korok építményeit, s meghatódott a XIX. század nagy csodájától a szigetet a szárazfölddel egybekapcsoló kőhídon. Amelyet magától értetődő természetességgel hasonlított a Pest és Buda között emelkedő Lánchíd nagyszerűségéhez.

Velencéből a magyar utazó, aki már látta Európát, megannyi csodálatos várost, szebbnél szebb s hatalmasabbnál hatalmasabb hidat, volt palotákban, templomokban, zibongó piacokon, néma könyvtárakban — hazafelé indul. 1848 tavaszán már itthon van, s Lippe herceg fiait oktatja magyar beszédre, magyar gondolkodásra.⁴⁹

Írása több nem jelent meg, utazni többé nem utazott.

Látta Velencét.

Valamikor a hatvanas évek végén halt meg Pesten.

⁴⁶ PDlp. 1846. I. 572.

⁴⁷ PDlp. 1847. I. 763.

⁴⁸ PDlp. 1847. I. 825.

⁴⁹ PDlp. 1848. I. 314.

Trilussa (1871–1950)

MARIA TERESA ANGELINI – SALUSINSZKY GÁBOR

Amikor hozzáfogunk, hogy a Magyarországon alig ismert költőt bemutassuk, eltekinthetünk attól, hogy kijelentsük: „egy rövid dolgozat keretében aligha törekedhetünk teljességre”, hiszen nyomósabb indokunk is van arra nézve, hogy miért nem erre a cikkre vár Trilussa költészetének elmélyült, mindent magába foglaló tanulmányozása. A „római-olasz költőről” ugyanis még saját hazájában sem készült mind a mai napig kimerítő monográfia, ami már azért is érdekes, mert Trilussa a múlt század végétől fogva (pályafutása kezdete óta) egészen mostanáig talán a legolvasottabb, legidézettebb olaszországi poéta: valószínűleg Olaszországban soha nem volt olyan szerző, akinek ennyiszor kinyomtatták volna köteteit (viszonylag rövid idő alatt), akinek népszerűsége olyan széles körű lenne, mint Trilussáé.

Úgy tűnhet, mintha a kritika szándékosan (esetleg nevelő céllal) kívánt volna és kívánna szembeszállni a közféléssel. Valószínűleg azonban nem erről van szó, sokkal inkább arról, hogy Trilussa valami újat hozott, valami olyat, amit az irodalomkritika csak habozva tudott elfogadni, amiről az irodalomtörténet (különösen a neorealizmus korszakában) csak kételkedve kívánt szólni: G. A. Borgese 1910-ben¹ G. Bellivel, a római dialektális líra korszakalkotó költőjével veti össze, és megállapítja, hogy Trilussából a valódi költőiség, az igaz szatíra elkötelezettsége hiányzik, ugyanakkor a háború után (a neorealizmus korszakában), amikor az olasz kultúrát Rossellini, Gadda, Pasolini művészete jelenti, többen – köztük nagyon keményen Pasolini is – azt vetik a szemére, hogy nem volt „népi” sem nyelve, sem mondanivalója. Ezzel szemben még 1935-ben Silvio D’Amico² egyértelműen kedvező képet ad róla, lassan az irodalomtörténetek is befogadják. A neorealisták ellenére 1945 után is többen (Trompeo, Pancrazi)³ a folyamatosan kiadásra kerülő válogatások bevezetésében figyelmeztetik az olvasót, ne higgyen Trilussa „könnyedségének”, mintegy arra utalva, hogy az „igazi Trilussa”-t csak kevesen ismerik népes olvasótáborából.

*

„Római-olasz” költőt kívánunk bemutatni. Carlo Alberto Sallustri (Trilussa) az egyesített Olaszország fővárosában született, a Risorgimento hősi korszakának beteljesülése után: Róma 1870-ben történt felszabadításával egy csaknem fél évszázados harc ért véget. Garibaldi már inkább legenda, mint a jelen megtestesítője, Mazzini haláláig (1872) „önkéntes száműzetésben” élt saját hazájában, Cavour már kilenc éve halott, II. Viktor Emánuel királyt nemsokára a trónon fia, I. Umberto váltja fel. Megvalósult a földrajzi egység, az olasz állam megalapításának korszaka következik. A feladat az egész országra kiterjedő egységes közigazgatás megszervezése, meghozza a létrehozott központi hatalom irányítása és ellenőrzése alatt. Ez a parlamenti harcok, a politikai pártok vetélkedésének, Grispi és Giolitti időnként vihart kavarázó kormányzásának kora. Központja pedig Róma. Az olasz

¹ TRILUSSA: *Poesie scelte*. Introduzione a cura di Pietro Gibellini. Milano, 1970, Mondadori Ed.

² Uo.

³ P. PANCRAZI (ed.): *Tutte le poesie di Trilussa*. Introduzione. Milano, 1952, Mondadori Ed. — P. P. TROMPEO: *L'azzurro di Chartres e altri capricci. Trilussa*. Roma, 1958.

hadereg bevonulásával a pápai hatalom megtört: a katolikus egyház feje hatvan évre „visszavonul” a Vatikánba. Róma „elolaszosodik”: megőrzi ugyan bizonyos értelemben provinciális jellegét, mégis fokozatosan Dél-Európa legnagyobb országának fővárosává válik, hozzáteszük: Olaszország méltó fővárosává. Róma egyszerre képes magába fogadni és képviselni a Bourbonok által hátrahagyott Délt, annak csapnivaló közigazgatásával, gazdasági elmaradottságával, „lazzarro” szemléletével, patriarchális kötöttségeivel, és ugyanakkor a prosperáló Északot, ahol mind a gazdasági, mind az államigazgatási struktúrák a Savoya-ház, illetve a Habsburgok keménykezü, értő irányítására vallanak. Piemontében, Lombardiában, a Pó-síkságon zajlik az új ország ipari és mezőgazdasági termelésének jelentős hányada, ahol fokozatosan kibontakozik a szervezett munkásmozgalom. Róma hagyományosan sok szempontból az ország elmaradottabb részéhez kötődik: a várost az arisztokrácia uralja, másrészt széles kispolgári, kézműves rétegek és a lakosság nagy részének viszonylagos szegénysége jellemzi. II. Viktor Emánuel Firenzéből Rómába költözik és vele együtt az új fővárosban rendezkedik be a kormány, a minisztériumok, a parlament és természetesen a pártok is. Nemcsak a „politika” érkezik, hanem vele együtt a piemonti, a Savoyák szelleme: I. Umberto, az 1878-ban trónra lépő kemény kezű, rideg államfő igyekszik „megfegyelmelni” a fővárost, mint ahogy Olaszországban a viszonylag konzervatív piemonti alkotmányt akarja érvényre juttatni.

Az olaszok, akik még nem is olyan régen lelkesülten támogatták az egységes Itáliáért folyó heroikus küzdelmet, most meglehetősen passzívan szemlélik az új rend államalapító törekvéseit. A politikai csoportosulások nem rendelkeznek egyértelmű programmal, nem ritka, hogy ellenzéki képviselők hirtelen „forradalmi eszméiket elárulva” miniszteri tárcát fogadnak el. A lakosság egyre inkább úgy vélekedik, hogy Cavour utódai elsősorban „botrányaikkal” hívják fel magukra a figyelmet és nem államépítő tevékenységükkel. És valóban, a Depretis miniszterelnök halálát követő időszak a századfordulón két neves politikus (Crispi és Giolitti) harcát hozza: az egymás ellen felhozott vádak és manővereik nem is annyira a kormányzás lényegét illetik, hanem a közéleti botrányok minél hathatóbb kiaknázását célozzák (különösen „kedvező terep” a Római Bank hamis bankjegyei kibocsátásában való bűnrészesség kérdése).

*

Mindez történik Rómában, a „méltó” fővárosban: „méltó” Olaszországhoz, mert magában hordozza egy születő állam ellentmondásait, mert mint mondtuk, egyszerre testesíti meg a Dél szokásvilágát és a Savoyák hozta politikumot, bürokráciát és bürokratizmust. Így „olaszosodik el” az örök város, és ilyen értelemben ölt, némi túlzással, „római jelleget” az egységes Itália. Az az Itália, amiben már nincs helye a lángolásnak, a mindennel dacoló hitnek, a történelmet formáló eposzba illő nagy vállalkozásnak.

Ez tehát Trilussának, az első „római-olasz” költő művészetének társadalmi közege, eszmeiségének megalapozója. Első kötete, a *Le stelle de Roma*, a római lányokhoz intézett dialektális versei, bár később Trilussa maga is ifjúkori botlásnak tekinti (a Mondadori kiadónál megjelenő *Összes műveiből* kirekeszti), előrevetíti mindazt, ami a költő hosszú életét végigkíséri: a kritika bizalmatlanul, római költőtársai vádaskodva, a közönség viszont lelkesedve fogadja. Az irodalmárok azonnal besorolják a nagy előd, G. Belli epigonjai közé. Hosszú időnek kell elteltelnie, hogy elismerjék: Trilussa az új korról, az olasz Rómáról szól és nem Belli klerikális városáról, hogy Trilussa szatírája nem a Belli-féle plebejus költészet, hanem a polgárról (vagy inkább a kispolgárról) szóló krónika. F. Chiappini⁴, talán a dialektális költőtársak nevében is ezt írja:

Scrive, ma lui Trastevere l'ha visto?
Lo vadi a véde, ci stii un giorno
E poi se butti giù da Ponte Sisto.

A vád jogos: Trilussa már-már olaszul ír, felrúgja az eddigi hagyományt, és a szigorúan vett római dialektus helyett a római dialektusban megmerített olaszt választja, ahogy Pasolini mondja. Trilussa

⁴ F. Chiappini (1830–1905) „purista” dialektális költő.

„megmarad saját társadalmi osztálya, a kispolgárság, a hivatalnokok romanescójánál”. A költő válasza kétszeresen is indokolt: először is a szorosan vett dialektus Belli nyelve, a népi római használata eleve meghatározna szereplői hovatartozását, azt a világot, azt a környezetet, amiben a költő kifejezheti mondanivalóját: márpedig ez Belli világa. Trilussa viszont az „új ország” krónikása, azt akarja, hogy az egész ország értse.

Apját korán elvesztette. Anyja varrónő: amolyan félnagyságosoknak dolgozik. Egyszem fiát könyvelőnek szeretné kitaníttatni, de minden erőfeszítése hiábavalónak bizonyul: Carlo Alberto épp hogy el tudja végezni az elemi iskolát és tizenöt évesen egy életre elkötelezi magát az újságírás szellemének: először a *Rugantino* és a *Don Chisciotte della Mancina* dialektális lapok munkatársa, majd a szintén római *Il Messaggero*-nál dolgozik. Egyik árnyalt kritikusa, Pancrazi később megállapítja, hogy Trilussa valóságos „chansonier”, a városi krónikából vonult be az irodalomtörténetbe. Felfedezi a hétköznapiakat, mosolygó tekintettel figyeli az eseményeket, az új Róma szereplőit, kigúnyolja álszentségüket, viszonyaik groteszk voltát. Mindenben mosolyog, megértéssel és megvetéssel mutat rá figurái lelki nyomorúságára, de mint Silvio D’Amico mondja: „nem felülről letekintve, hanem közelről, közösséget vállalva a pellengérré állított kisemberrel, mutatójúját melléneke szegve, és így szól: »Szóval, te ezt meg ezt mondod . . . hanem én ismerlek, mindennap találkozom veled, sőt még az is lehet, hogy egy társaságban élünk . . . na nézzük csak«”.⁵

Lássuk kit, kiket ismer tehát Trilussa. Nem Belli népét, nem Belli Trasteveréjét: Trilussa világa a századforduló szalonja vagy talán annak portája, a zenés kávéház és nem a kocsmá, a politikusok cinizmusa és nem kifejezetten politikai tettük. Szatírájának tárgya éppen ezért nem közvetlenül a kor maga, hanem az, ahogy azt a társadalomban élő „emberek” látják, ahogy az „emberek” a kor jelenségeire reagálnak, ahogy megpróbálnak eligazodni ebben a rendben. Eleinte, mintegy kötelező átmenetként Bellihez hasonlóan szonettek írt: nagyvonalú, de semmiképpen sem „gyilkos”, inkább „pizskáló” szatírájában megszólal a fodrász:

In questo qui so’ come San Tomaso,
o Sonnino o Giolitti, sia chi sia . . .
— Famme la barba, Pippo, tira via . . .
— Er proletario ormai s’è persuaso

che se un governo de la borghesia
sfrutta er lavoratore, in de ’sto caso . . .
— Abbada, Pippo, m’insaponi er naso . . .
— É tanto peggio pe’ la monarchia!

— Peggio per me! me scorticchi! fa’ piano! . . .
— Ma intanto er socialismo progredisce . . .
— Attento ar pedicello! . . . — E a mano a mano . . .

— M’hai fatto du’ bracirole sur barbozzo . . .
— Un giorno o l’antro sa come finisce?
— Finisce che me taji er gargarozzo!

(*Er barbiere e l’avventore*)

a jósnő:

— Pe’fa’le carte quanto t’ho da dà’?
— Cinque lire. — Ecco qui: bada però
che m’hai da di’la pura verità . . .
— Non dubbitate che ve la dirò.

⁵S. D’AMICO: *Bocca della verità*. Brescia, 1943 (a Trilussáról írt fejezet).

Voi ciavete un amico che ve vò
imbrojà ne l'affari. — Nun pò sta'
perché l'affari adesso nu' li fò.
— Vostra moje v'inganna. — Ma va' là!

So' vedovo dar tempo der cuccùl
— V'arimmojate. — E levete de quil
Ce so' cascato e nun ce casco più!

— Vedo sur fante un certo nun so che . . .
Ve so' state arubbate . . . — Oh questo sì:
le cinque lire che t'ho dato a te.

(L' indovina de le carte)

a házmaster (a portás):

Er padrone me disse: — V'ho avisato
che non vojo vede' 'sta porcheria:
se nun scopate mejo casa mia
finisce che ve levo er portierato. —

Dico: — Co' che diritto caccia via
un portiere coscente e organizzato?
Ma che pretenne? ch' er proletariato
scopi l'avanzi de la borghesia?

Io, dico, nun ammetto imposizione:
e badi a quer che fa, ché da stasera
je pianto er capo lega sur portone:

poi proclamo lo sciopero, cor quale
se vié appoggiato da la cammariera
j'annerà addietro tutto er personale!

(Le deliberazioni der portiere)

Trilussa számára a szonett egyfajta iskolát jelent: a Bellitől „öröklött” formában kidolgozza témáját, megjelöli szereplőit, elmondja, hogyan vélekedik saját világáról, mintegy elfogadtatja olvasójával azt a szemléletet, ami költészetének egyik legjellemzőbb vonását adja: a harcosnak nem mondható bírálatot, az ideológiai el nem kötelezettséget, ami nagyon közel esik a „minden mindegy” látásmódhoz. Trilussa szonettje a saját hasábjain születik, a napi eseményeket, divatokat kommentálja. Mihelyt azonban e sorok elszakadnak a konkrét esettől, önálló, időtől független értéket nyernek. A krónika így fokozatosan a történelem illusztrációjává válik: az alkalom megszabadul egyszerűségétől, az események folyamatot alkotnak: az emberek hétköznapijait. Trilussa nem fogad el semmit, csak abban hisz, hogy az emberi történéseket szabályozó törvényszerűségek nem változnak: a fatális erőszak, az önzés, a számítás, a has, amely szemérmetlenül diadalmaskodik a nagy eszme felett.

Ner modo de pensá c' é un gran divario:
mi' padre è democratico cristiano,
e, siccome è impiegato ar Vaticano,
tutte le sere recita er rosario:

de tre fratelli, Giggi ch' è er più anziano
è socialista rivoluzzionario;
io invece so' monarchico, ar contrario
de Ludovico ch' è repubblicano.

Prima de cena liticamo spesso
pe' via de 'sti principi benedetti:
chi vò qua, chi vò là . . . Pare un congresso!

Famo l'ira de Dio! Ma appena mamma
ce dice che so' cotti li spaghetti
semo tutti d'accordo ner programma.

(*La politica*)

Az eszme mindig nevetségessé válik, amikor a hétköznappokkal, az „emberrel” kell megütköznie:

No, nun me sposa, è inutile che piagna!
Ché lui, dar primo giorno che m'ha vista,
m'ha detto ch' er partito socialista
j'ammette solamente la compagna.

Lui vorrebbe sposamme a l'improvista
come fa er cane quanno vo la cagna,
come le bestie in mezzo a la campagna,
ma, come moje, è inutile ch'insista!

— Ner pijà a me — me dice lui — tu piji
un principio, un partito . . . — E in quanto a questo
nun cio niente in contrario . . . Ma li fiji?

Se un giorno, Dio ne guardi, mi' marito
me lassa scompagnata, io come resto?
Che dico? che so' li fiji d'un partito?

(*La ragazza de Toto*)

1922-ben jelenik meg Trilussa első meséket tartalmazó kötete. „A mese, a mese zseniális felfedezése ébresztette először öntudatra, tudatosította benne saját eredetiségét”. P. Pancrazi⁶ megjegyzése csak akkor igaz, ha hozzátesszük, hogy a költőt szinte természetes, magától érthető folyamat vezeti el a szonettől a meséig: a kibontakoztatott tartalmakhoz igazítja a formát. Trilussa keveset olvasott: fiatal korában megismerte a dialektális költők néhány írását, bizonyosan olvasott La Fontaine-meséket, elképzelhető, hogy Belli néhány mesejellegű szonettje is hatott rá. Trilussa szinte felfedezi a mese műfaját az olasz irodalom számára: előtte csak kevesen, az ő nyomán viszont annál többen jelentkeznek mesés versekkel.

Trilussa meséiben nem leljük meg azt az „örökre szóló” klasszikus La Fontaine-i mosolyt — mutat rá P. Pancrazi — „. . . mondanivalójuk könnyen aktualizálható”.⁷ Legalábbis megírásuk pillanatában. Állatfigurái „különleges volta” eleve széles teret nyit a költő előtt, hiszen Trilussa szereplőit nem az ab ovo nekik tulajdonított jellemvonások mozgatják, és ilyen értelemben az egyes állatok szerepeltetése nem határozza meg a tanulságot, legfeljebb a mese vonalvezetését. A költő adaptálja a „klasszikusokat”, kezdetben átveszi meséiket, mondanivalójukat azonban kiforgatja: álljon itt példaként a „tücsök—hangya” összevetés, ami tanulságként Trilussánál így jelenik meg:

I.
Quanno venne l' inverno
la Formica se chiuse ne la tana;
ma, ner sentì che la Cecala amica
seguitava a cantà tutta contenta,
uscì fora e je disse: — Ancora canti?

⁶ TRILUSSA: *Tutte le opere*. Introduzione. Milano, 1971, Mondadori Ed.

⁷ Uo.

ancora nu'la pianti?
 — lo? — fece la Cecala — manco a dillo:
 quer che facevo prima faccio adesso;
 mó ció l' amante: me mantié quer Grillo
 che 'sto giugno me stava sempre appresso . . .

(*La Cecala d'oggi*)

II.
 Ma che lavori a fa', compagna mia?
 Pianta er padrone e sciopera
 prima ch'arrivi un piede prepotente
 che te voja fregà la mano d'opera!
 Tu guarda a me: d'inverno nun fo gnente,
 e ammalappena sente li calori
 me sdrajo in faccia ar sole canto l'Inno
 de li Lavoratori!

(*La Cecala rivoluzionaria*)

Ebben a világban már a Sas sem a „régí”: a macska, a városi embert alaposan ismerő macska adja a büszkélkedő Sas tudtára:

„
 Io, però, che frequento la cucina,
 te posso di' che l'Omo ammira l'Aquila,
 ma in fonno preferisce la gallina . . .”

(*L'ingegno*)

Visszajára fordítva a hagyományos tanulságokat, Trilussa rámutat mindarra, ami életünkben keserűen romlott és mégis természetesnek, megváltozhatatlannak tűnik. Arra akarja tanítani olvasóját, hogy ne ragaszkodjon a hagyományos értékrendhez, hiszen az már valódi tartalommal nem bír, lényegétől a társadalom megfosztotta. A következtetések levonásakor nem törekszik a „klasszikusok” építő jellegű tanulságaira: olvasóját inkább meglepi, meghökkenti, amikor olyan igazságokat állapít meg, amelyekkel mindenki tudatosan vagy tudat alatt tisztában van, és mégis fél hangosan kimondani.

Sorait pajkos cinkossággal a többé-kevésbé álszent kispolgárhoz intézi, őt gúnyolja ki, őt tanítja, őt szereti és hibáztatja. Pasolini írja: „Trilussában felfedezhetjük az olasz kispolgárság egyetlen olyan kísérletét, hogy intellektuális megnyilvánulásában ne legyen polgárellelens, . . . azt a törekvést, hogy megteremtse saját életstílusát, egyfajta high-life-ot . . . A társadalomból való menekülés vágya keveredik azzal a hajlandósággal, hogy e társadalomban maradjon, e társadalom legjavában . . .”⁸ A Tűz, a Víz és a Becsület szövetséget kötnek és megbeszélik, hogyan találják meg egymást, ha valamelyikük elveszne. A Becsület kijelenti, hogy őt bizony nem lehet visszaszerezni, ha egyszer elveszítették. A válasz:

Oh! sai che nova c'é? — je disse er Foco —
 Ner caso che te perdi, fa' un segnale:
 se poi nun te troviamo é tale e quale,
 ché in fin de conti servi a tanto poco!

(*L'Acqua, er Foco e l'Onore*)

⁸ *Poesia dialettale del Novecento*. Introduzione. A cura di M. Dell'Arco e P. P. Pasolini. Guanda, 1952.

Trilussa mindvégig távol tartja magát az aktív politizálástól. Az idők változnak, de ő nem nagyon kíván újat gondolni, másképpen viselkedni. Amíg ezt a történelmi események engedik, kitart „felületes mélysége” mellett. Igaz, 1916-ban, a világháború pusztításai láttán, tőle szokatlan szomorúsággal festi meg a *Háborús Karácsony* jászolát (az állatokat, a pásztorokat mind a háborúba vitték), és mintegy levetve maszkját, Trilussa lemond a kötelező ironikus csattanóról:

.....
 Ner di' così la Madre der Signore
 s'é stretta er Fijo ar core
 e s'é asciugata l'occhi co' le fasce.
 Una lagrima amara per chi nasce,
 una lagrima dolce per chi more . . .

(Natale de guerra)

Amikor 1945 után Trilussától megkérdezik, antifasiszta volt-e, a költő így válaszol: „Nem, csak nem voltam fasiszta.” Mussolini hatalomra jutása után is Trilussa saját útját járja tovább. Kezdetben nem tulajdonít különösebb jelentőséget a változásnak: egy 1927-ben megjelent kötetében még semmiféle utalást sem találunk a diktatúrára. Ennek ellenére már sejthetjük, hogy Trilussa „világnézetéből” fakadóan eljut a fasiszmus bírálatához. Igaz, a maga sajátos módján. Annyi bizonyos, hogy a kor retorikája, nacionalista demagógiája és Róma nagyságát ünneplő dagályos patetizmusa egyáltalán nem hatja meg. Amikor a kormányzat javasolja, hogy a Colosseumot tisztítsák meg az oda nem illő, méltatlan macskáktól, Trilussa egyszerű sorokkal válaszol:

.....
 — E va be'! — fece lui — Ma prima o poi,
 quando verranno in mezzo a le rovine
 le sorche de la chiaviche vicine,
 richiamerete certamente a noi . . .
 Capisco: l'ambizioni so' ambizioni,
 perché la storia é storia e nun se scappa:
 ma li sorci, però, chi je l'acchiappa?
 Mica ce ponno mette li leoni!

(Lo sfratto)

Miután a La Fontaine-i mese technikáját elsajátította, félredobja a hagyományos témákat, és a meglelt formát saját tartalmaival jeleníti meg. Trilussa visszatér a krónikához, és így magától értetődően a fasiszmus krónikásává válik. Nem a költő belső ideológiai fejlődése, hanem maga a történelem teszi lehetővé, hogy a következő időszak Trilussa szatírájának hősi periódusa legyen. A szatíráé és Trilussáé, a költőé.

Tu vorressi sapè s'io so' propenso
 e me lo chiedi proprio sur tranvair!
 Da la stessa domanna che me fai
 capisco che già sai come la penso.
 Ecco . . . vedi . . . però . . . forse . . . se mai . . .
 lo dico pane ar pane, ma in compenso
 so' stato sempre un omo de bon senso
 perché mi piace l'ordine e lo sai.
 Dunque, su questo qui, nun se discute
 che essenno tutti quanti d'un pensiero
 ciavemo le medisime vedute.

Der resto, tu, m'hai bello che capito . . .
Dico bene? A proposito . . . ma è vero
che Giggia s'è divisa dar marito?

(Uno che svincola . . .)

Mint mindig, most is az embert, a „kisembert” figyeli, nem hisz azoknak, akik lelkesednek, az elkötelezetteknek: a Tücsök állandóan énekel, ami a fekete Kaméleonnak nem tetszik. Közöttük a következő párbeszéd zajlik:

— Quant'è che me refriggi 'sta canzone!
— Incominciò a di' lui. — Lascela perde!
Me la cantavi ar tempo ch'ero rosso,
me la cantavi ar tempo ch'ero verde . . .
Che vai cercanno? che te zompi addosso?
— Io canto ar sole, — je rispose lei —
e la luce der sole è sempre eguale:
che vôi che ce ne fregghi, a noi cecale,
de che colore sei?

(Le pretese der Camaleonte!)

Trilussa nem hihet a Pók humanizmusában:

.
Ma er Moscone, sbadato, se posò
su 'na striscia de carta moschicida
e, manco a dillo, ce s'appiccicò.
— Nun s'era mai veduto — strillò er Ragno —
un sistema più barbero e feroce . . . —
Ma sottovoce disse: — E mó, che magno?

(Un Ragno umanitario)

Nem hihet, mert az Ember eredendően nem olyan, mint amilyennek szeretne látszani, nem olyan, amilyennek szeretnének látni:

Dio chiese a Adamo: — Chi ha magnato er pomo?
— Io! — fece lui — Ma me l'ha dato lei.
— Eva? — Sicuro. Mica lo direi . . . —
E scappò fora er primo gentilomo.

(Peccato no. 1)

Kívülállóként szemléli az eseményeket: visszautasítja a rendszerrel való azonosulást, nem fogadja el a felkínált díjakat, kitüntetésekét. Ugyanakkor azonban sohasem kötelezi el magát nyíltan a rendszer ellenzőivel sem. A fasiszta állam (talán jogosan) nem lát veszélyt tevékenységében, hallgatólagosan tudomásul veszi népszerűségét, csipkelődő ironiáját. Trilussa elsősorban saját kedvtelésére ír: egy-egy közbevetett csattanó kedvéért hajlandó tompítani meséi végső mondanóját. Nehéz rajtakapni: történelmet ír, de csak ritkán fedhető fel a konkrétumra való utalás. Valószínűleg ezért írhat, ezért adatik meg neki a „ius murmurandi”, a „suttogás joga”.

*

Trilussa nyolcvanévesen, 1950 decemberében halt meg. Római polgár volt az egyesített Olaszországban. Történelmi sorsfordulókat élt át, versei mégis a fordulópontok közé eső időszakokról szólnak. Szatírája a hétköznapi törvényeit, az „örök ember”-t veszi célba nem tagadott szkepszissel, néha elfogódottan, de szinte sohasem patetikusan, szentimentálisan. Inkább tréfával üti el a dolgot, vagy leteszi a tollat.

Az új kor előestéjén Trilussa abbahagyja az írást: letűnőben van a régi társadalom, aminek tagja és szemlélője volt, az ellenállás Olaszországát pedig nem érti:

„Giustizzia, Fratellanza, Libbertà . . .
Quanta gente ridice 'ste parole!
Ma chi le vede chiare? Iddio lo sa!
Er Gallo canta quanno spunta er sole,
er Gufo canta ne l'oscurità.”

(*Chiaroscuro*)

Pietro Gibellini írja: „Nem kell tőle számon kérni azt, amit nem tudott, vagy nem akart kifejezni . . .”⁹ Valójában Trilussa egész pályafutásából következik, hogy „nem tudott” tovább írni: az olasz nép vágya, hogy a háború romjaiból új országot építsen, ezúttal erősebb volt a folyamattal együtt járó korrupciónál, visszaéléseknél, a hit erősebb volt az „örök szkepszis”-nél.

Így hallgatott el az a költő, akit egy egész ország szeretett, aki Carducci és D'Annunzio után Olaszország utolsó igazi „költő-királya” volt.

⁹ TRILUSSA: *Poesie scelte*. Milano, 1970, Mondadori Ed.

Elfelejtett olasz nyelvkönyvek a XVII–XVIII. századból

ANTAL LAJOS

Az elfogulatlan nyájas olvasó ugyancsak elcsodálkozik a metodikai szakirodalom csaknem egységes megállapítását olvasva, amely szerint az élő nyelvek oktatását Európában egészen a XIX. század utolsó előtti évtizedéig, a Wilhelm Viëtor kezdeményezte ún. reformmozgalomig a gépies és öncélú grammatizálás jellemezte.¹ Ha ez így lett volna, vajon miért fogott hozzá a nyelvtanuláshoz az, aki hozzáfogott, amikor szülei, barátai, ismerősei tapasztalatai alapján előre tudhatta, hogy próbálkozása már eleve reménytelen? Vagy minden nyelvtudó természetes (naturális) úton tanult, hosszú hónapokat, éveket töltve a nyelvorszámban? Kétségtelen, hogy a legtöbb esetben ez így történt, és gyakran így történik ma is. De nem mindig: a latin esetében például, amelyet a múlt századi Magyarországon jól-rosszul ezek használtak a közéletben, főiskolákban stb., ezt a lehetőséget teljességgel ki kell zárunk. Volt tehát olyan módszer, amelynek segítségével „mesterséges úton” is elérhető volt a nyelv-, sőt: a beszéd tudás.

Legjobb lesz, ha a könyvtárakban porosodó nyelvkönyvekben – esetünkben az olasz nyelvkönyvekben – próbálunk választ keresni. Valamennyi a Meidinger előtti időkben került ki a sajtó alól: a legelső 1631-ben, a legutolsó 1780-ban²; szerzőik felerészt olaszok, felerészt németek.

¹ Például: „A modern nyelvoktatás irodalma tulajdonképpen csak félszázados irodalomra tekinthet vissza. Foglalkoztak ugyan azelőtt is a modern nyelv oktatásával a kérdésével, de mindig csak a klasszikus nyelvek oktatásával kapcsolatban, vagy egy kalap alá véve modern és klasszikus nyelvet. (–) A nyelvtanítás célja is azonos volt: megismerni az idegen nyelvtant és esetleg az idegen nép irodalmából is valamit.” (LUX GYULA: *Modern nyelvoktatás*. Budapest, 1932, 16.) Vagy: „... a modern és klasszikus nyelvek oktatásának céljait és problémáit a nyelvoktatás reformmozgalmáig nem választották el egymástól. A nyelvoktatás célja mindkettőnél azonos volt: megismerni a nyelvtant és az idegen nép irodalmát.” (KRAMMER JENŐ és SZOBOSZLAY MIKLÓS: *A modern nyelv és irodalom tanításának módszertana*. Egyetemi jegyzet, Budapest, 1970, 118.)

² A továbbiakban a következő nyelvkönyvekre hivatkozunk: CATHARINI DULCIS *Schola Italica iam saepius renouata in qua Praecepta bene loquendi Faciliori Methodo proponuntur*... Coloniae Agrippinae, Sumptibus Petri Henningij, MDCXXXI, 611, 201. l.

GASPARIS SCIOPPII Comitis á Charavalle, *Mercurius quadrilinguis*...
Ex Officina Sangeorgina, MDCXXXVII, 271, 28 l.

DE VENERONI: *Le maître italien* dans sa dernière perfection, revue, corrigé et augmenté par l’auteur contenant tout ce qui est nécessaire pour apprendre et en peu de tems la langue italienne. Amsterdam, MDCCXIII, 584 l.

MATTHIA CRAMERO (Kramer): *Il Nuovo Parlatorio italiano-tedesco*...
Norimberga, MDCCXVI, 201, 136 l.

JOSEPH ANTOINE D’ERENREICH [von Ehrenreich]: *Le Parfait Entonnoir des Langues ou la Nouvelle Grammaire theorique-pratique*...

Á Luisbourg, MDCCXIX, 680, 48 l.

CLEMENTE ROMANI: *Guida Italiano*, col quale si può facilmente e sicuramente giungere alla conoscenza e perfezione della Lingua Toscana Italiana...

Lipsia, 1754³, 532 l.

A korabeli nyelvtanítási módszerekről bőszeges leírást találunk a nyelvkönyvek bevezetéseiben, ajánlásaiban, az előszókban tehát, amelyeket mindaddig a szakirodalom kevés figyelemre méltatott, azzal az indokkal, hogy a tanítás gyakorlata valószínűleg jelentősen különbözött a szerzői elképzelésektől. Meglehet; viszont nem hagyhatjuk megjegyzés nélkül azt a tényt sem, hogy maguk a szerzők is nyelvtanárok (Kramer-Cramero például a keleti nyelvek professzoraként mutatkozik be a címlapon, Ehrenreich a stuttgarti kollégium olasztanára, Romani pedig Lipcsében nyelvmester), vagy legalábbis részletesen hivatkoznak mások pedagógiai tapasztalataira (mint Scioppio). Nem üres és alaptalan eszmefuttatások tehát: a kor tényleges nyelvtanítási gyakorlatáról – vagy annak egy részéről – adnak képet.

Az 1631-ben, Kölnben Peter Henninger könyvkereskedő költségén kiadott *Schola Italica* előszavában az akkor már halott szerző jó tanácsait olvashatja a kezdő nyelvtanuló „az olasz nyelv helyes tanulási módjáról”. Figyelmet érdemel mindjárt, hogy Catharinus Dulcis nem a tanárnak, hanem a tanulónak ad módszertani segítséget, mégpedig azért, mert „közülük csak kevésnek, a gazdagoknak van elegendő jövedelme” ahhoz, hogy nyelvmester segítségét vegye igénybe, az „írott könyvek azonban a szegényebbekhez is eljutnak.” Ezzel a demokratikus szándékkal összhangban feltétlenül gyakorlati célokat követve nagy súlyt helyez a kiejtés pontos elsajátítására, amelyhez „könyvecsként nem kevés segítséget ad, mégis jobban éred el élő szövből, mégpedig nem akárki olasz vagy olaszul beszélő, hanem csak a rómaiak vagy sienaiak tiszta és édes kiejtését imitáló tanult emberek beszédéből és társalgásából”. Figyelmeztet arra is, hogy „sokan életveszélyt és fogságot kerültek el helyes kiejtésük révén”, s ez a kor valóságát ismerve sokkal inkább atyai jótanács, mint a nyelvtanítást serkenteni kívánó virgácsos ijesztgetés. Hasznosnak tartja a hangos olvasást, de nem ellenőrzés nélkül, nyilván a hibás tanulást kiküszöbölendő. Gyümölcsözőbbnek véli, ha a kiejtési gyakorlatok tárgya olyan szöveg, amely „erkölcsi tanítást tartalmaz”, s itt a kor vallásos világképének megfelelő műre gondol. Tehát – a latintanítás rendszerével összhangban – az élő nyelvek esetében is megjelenik a nevelő oktatás gondolata, méghozzá annak legelső lépéseitől kezdve! A következő lépés a mindennapi szókincs elsajátítása, s ezt dialógusok szolgálik, amelyek élethű előadását a szerző igen fontosnak tekinti. Szentenciák és rövid, szórakoztató történetek „csábító édessége” felelteti a grammatika birtokbavetésének „gyermeki gyötrelmeit”, mert „unalmas és üres a praeceptorok minden grammatikai hagyománya”. Hányszor fog még a legkülönbözőbb változatokban elhangzani ez a figyelmeztetés a későbbi századokban, mert a „gyermeki gyötrelmeknek” nem szakad vége! De figyeljük meg jól: Dulcis nem a nyelvtan megtanítása, hanem annak helytelen módszere ellen tiltakozik, annak feltétlenül induktív útját javasolva. Ezt hangsúlyozza, amikor arról ír: ezek a szövegek szolgáltatnak elegendő példaanyagot arra, hogy később a nyelvtanuló „az esetek és idők különbségeit” megértse. A rövidebb szövegek után egy tetszés szerint kiválasztott auktor alapos és részletes tanulmányozása – interpretációja, fordítása és hangos recitálása – következik, míg az „véreddé nem válik”. Nincs ellentét tehát a mindennapi beszéd és az irodalmi alkotások elsajátítása között, a „vagy – vagy” kérdése itt fel sem vetődik. Sőt még a sorrend sem okoz problémát. Dulcis gondolatmenetében állandóan ott rejtőzik az a felismerés – és eléggé tiszta megfogalmazást is kap –, hogy az idegen nyelvet tanulónak újból gyermekké kell lennie, mintegy megismételve az anyanyelv elsajátításának folyamatát. Ebben a folyamatban pedig mind a kiejtés, mind a szókincs megtanulása elválaszthatatlan a beszédtevékenységtől, a nyelvtan birtokbavétele szintén csak induktív utat követhet, a gyakorlati beszédképesség alakításában és fejlesztésében a szükséges felsőfokot az irodalmi szövegek olvasása biztosítja. Dulcis tanácsaihoz visszatérve: az utolsó szakasz a retroverzió és a kontrasztív jelenségek tudatosítása. Tanulónk az auktor szövegét előbb lefordítja latinra, az eredetit félretéve kis idő múlva a latin szöveget újból olaszra fordítja, majd összehasonlítja munkáját az eredeti szöveggel. Közben megfigyeli az eltéréseket mindkét irányban, figyelmet szentelve a mindennapi frazeológiai különbségeknek is,

IGNAZ WEITENAUER: *Hexaglotton geminum*, Docens Linguas Gallicam, Italicam (–): ut intra brevissimum tempus ope Lexici, omnia explicare discas . . .

Augustae Vind et Friburg Brisg, MDCLXII, 137 l.

RENOALDO TARMINI: *Grammatica italiana* . . .

Wien, 1780, 380 l.

amelyek az eltérő szokásokból származnak, gyakran lehetetlenül neveltségessé téve a szó szerinti fordítást. Jól figyeljük meg: a szerző kétirányú egybevetést kíván, s a nyelvi eltéréseket a társadalmi valóság különbözőségére vezeti vissza! Van-e új a nap alatt? Mit tanácsolhat még ezenkívül a teljesen elfeledett mű? Mindennapi gyakorlást: szorgalmas fordítást és minél több beszélgetést olaszokkal, ha erre mód van. Teljessé válik a kör, amely az idegen nyelvi beszéd megfigyeléséből indult ki a kiejtés megtanulásának pillanataiban, s most ismét, magasabb fokon visszatér a kiindulópontához, immár az aktív, egyenlő rangú idegen nyelvű beszélgetés formájában. Dulcis szerint a nyelvtanulás menete spirális.

Hat évvel később, 1637-ben Gaspare Scioppio a *Mercurius quadrilinguis* előszavában elsősorban nyelvészeti megalapozásában újszerű módszert mutat be az olvasónak, amelynek kezdeményezője G. B. Bateus. A módszert az amerikai indiánok megtérítésén fáradozó misszionáriusok dilemmája hívta életre, akiknek vagy rövid idő alatt el kellett sajátítaniuk leendő híveik nyelvét, vagy megtanítaniuk őket a latinnak legalábbis a megértésére. Az írásbeliség teljes kizárásával, mindvégig élőszóban kellett megvalósulnia a nyelvtanulási folyamatnak, amelynek anyagát az idő rövidsége eleve szűkre szabta. A feltétlenül szükséges szavak kiválasztása végett Bateus három rétegre osztja a latin szókincset. A mindennapi szavak egyrészt „a hozzánk legközelebb eső dolgokat – a lakást, öltözködést, táplálkozást, az emberi test részeit – jelölő főnevek és az ezekkel kapcsolatos igék”, másrészt „a beszéd idegei”, a nyelvtani szók (prepozíciók, kötőszók, határozószók stb.). Alapvetők azok a szavak, amelyeknek ismerete alapul szolgál sok más megértéséhez (tehát amelyeknek töve termékeny). A ritka szavak kevésbé gyakran említett dolgokat jelölnek, s a jó szerzők műveiben csak olykor-olykor fordulnak elő. A szerző ebből kiindulva ötezer szót (!) választ ki, s ezeket tematikusan csoportosítva körülbelül 1200 mondatba (szentenciába) sűríti úgy, hogy egy-egy szó lehetőleg csak egyszer forduljon elő. Ezt a „szóbeli kezdő szakaszt” irodalomolvasás és a nyelvtani táblázatok tanulmányozása egészíti ki – teszi hozzá most már Gaspare Scioppio, a Port-Royal-i iskola számos gondolatát korábban kimondó „*Grammatica Philosophica*” szerzője.

A mondatsorok gyakorlata nem idegen Clemente Romanitól sem (1754), de nála határozott kontrasztív szándékkal egészül ki: olasz és német mondatokat, frázisokat helyez egymás mellé, hogy a tanulók így könnyebben ismerjék fel a közöttük lévő különbségeket a félreértések elkerülése végett. A Lipszében tevékenykedő nyelvmester azt tanácsolja, hogy a tanuló naponta egy tucatot sajátítson el közülük, hogy „meg tudja különböztetni a helyes beszédet a rossztól”.

A nyelvtanulási célok közül ez idő alatt sohasem hiányzik az élőbeszéd, sőt rendszerint ez áll az előtérben. „E nyelvtan alapján, amely egyik legjobb könyvem – állapítja meg szerényen De Veneroni 1713-ban –, ön igen rövid idő alatt beszélhet olaszul, és megértheti az összes szerzőt, mind a prózát, mind a verseket”. „Többet ér a gyakorlat, mint a grammatika”, „Beszélve tanulunk meg beszélni” – hangsúlyozza Ehrenreich (1729). Kramer egyenesen társalgási kézikönyvet bocsájt közre, amelyet a nyelvbarát a kiejtés és a nyelvtani alapok elsajátítása után forgathat haszonnal. Két szakaszban, a könnyűtől a nehéz felé haladva összesen 82 (!) beszélgetést tartalmaz e kis remekmű, amelynek előszavában a nyelvmester elképzeléseit így indokolja: „Egyszóval a tanításnak és a tanulásnak – mint minden más dolognak – elrendezésének, idejének, módjának, fokának és anyagának kell lennie; és aki tornyot akar megmászni, annak a legalsóbb lépcsőfokon kell kezdenie.”

A beszéd mint cél egyetlen alkalommal hiányzik: Ignaz Weitenauer 1762-ben azoknak szánja tíz nyelvű kézikönyvét, aki nem beszélni, hanem csak olvasni akarnak idegen nyelveken; ezeknek éppen ezért meg akarja kímélni szűkre szabott idejüket a felesleges készség kialakításának mellőzésével. Így személyes tapasztalataira hivatkozva azzal kecsegtet, hogy két, de legfeljebb három óra alatt szótár segítségével elvezet odáig, hogy a könyveket interpretálni, lefordítani képes legyen. Módszerének kiindulópontja a nyelvtani minimum, amelyet 18 pontban foglal össze. A kiejtést be sem mutatja, a paradigmákban a tövet elhanyagolva mindig a végződést emeli ki; gondosan ügyel főleg az eltérések (a latintól eltérő jelenségek, inkongruens esetek) tömör bemutatására. Ezután a szótár használatát magyarázza meg, majd interlineáris latin-olasz szöveg következik. A függék végre összefoglalja a legfontosabb kiejtési szabályokat (a hangsúly most is az inkongruencián van), példákat sorol fel a költői nyelvnek a mindennapi használattól elütő alakváltozataira (amelyeknek éppen az írott szövegben jelentős szerepük van), felsorolja az igei praefixumokat, végül fordítási gyakorlat zárja le az olasz tárgyaló egységet. A gyakorlati cél rendkívül tömör és célratörő, de a latin nyelv birtokában félreérthetetlen megvalósítása mintaszerű. Hangsúlyozzuk: a szövegértés, a fordítás is lehet gyakorlati cél!

E nyelvkönyvek általában négy alapvető részre tagolódnak. Ezek a következők: nyelvtan, dialógusok, szöveganyag, szótár. A különlegesebb — helyesebben: szűkebb — célokat szolgálókból egyik-másik elmarad, mert felesleges. Az első társalgási könyvek egyike, a *Nuovo Parlatorio Italiano* (1716) csak párbeszédet tartalmaz (ugyanakkor a szerző előszavában megjegyzi, hogy műve már eleve feltételezi az olasz grammatika ismeretét), a *Hexaglotton* (1762) pedig mellőzi a beszélgetéseket és a szótári egységet, a szöveganyagot is rövidre fogja: célja csupán az, hogy tanítványát képessé tegye az olasz szövegek megértésére és fordítására, magától értetődően a megfelelő szótár segítségével. Gyakorlatokat — s ezen elsősorban fordítási gyakorlatokat kell értenünk — először Veneroni közöl 1713-ban, s ez a törekvés valamilyen formában valamennyi későbbi nyelvkönyvben jelen van.

Vizsgáljuk meg közelebbről is ezeket a fontos alapegységeket!

Scioppio kivételével valamennyi szerző a nyelvtannal kezdő könyvét, mivel a grammatika elsajátítását tekinti a nyelvtanulás első lépcsőfokának. Első, ám sohasem egyedüli fokának: többnyire közvetlenül követik a dialógusok. A nyelvtan tehát a beszédtanulás eszköze, „egy nyelv szabályos használatára vezérlő útmutatás”. Szerzőinktől mi sem áll távolabb, mint valamiféle öncélú grammatizálás (amely egy későbbi kor káros melléktermékeként jelenik majd meg, csak kisebb részben elméleti alapokra támaszkodva, nagyjából a nagy létszámú osztályok és a krónikus időhiány eredményeként): ha a könyv használói nem érik el az általuk remélt és kívánt eredményt, nem tanulnak meg beszélni, a példányok a raktárakban maradnak, s felkopik a könyvárusok, a nyomdászok és a szerzők álla. A nyelvkönyv is áru már e korban.

A nyelvtan felépítése általában a következő: hangtan, alaktan, mondat — mint a kor (latin) nyelvtanai általában. Veneroni, majd Ehrenreich mindezek elé tesz egy bevezető fejezetet is, amelynek az a feladata, hogy a latint nem tanultaknak (így például a nőknek) megmagyarázza a nyelvtan alapfogalmait és szakkifejezéseit. Nyilvánvaló tehát, hogy az olaszt általában nem első idegen nyelvként tanulják — bár Veneroni, Kramer, Ehrenreich és Romani könyvének az alapnyelve már nem a latin, hanem a francia vagy a német —, továbbá az is, hogy explicit, kategóriákban és szabályokban megfogalmazott rendszert állítanak a tanuló elé, az ismeretszerzés deduktív úton halad. Ugyanakkor rendkívül figyelemreméltó tény az, hogy ennek az ellentétére, sőt a kettő együttes alkalmazására is találunk példát. Scioppio (1631) elsősorban szótanítást célzó mondatsorainak memorizálása közben akarva-nemakarva a nyelvtan jelentős része is a nyelvtanuló birtokába jut — implicit formában és induktív úton! Hogy ez nem véletlenül történik így, azt a szerző előszava tanúsítja, amelyben a *Grammatica Philosophica* használata csak a következő lépésben javasoltatik. Clemente Romani megfordítja a sorrendet, s a most már kifejezetten nyelvtani célokat szolgáló szintagma- és mondatsorokat — lényegében modelleket — a tételes grammatika után helyezi el, mintegy annak kiegészítéséül és megerősítéséül. Még egy érdekes és fontos elképzelés bontakozik ki e „két lépcső” grammatikákból: a koncentrikus elrendezése. Sőt, Veneroni egyenesen három lépcsőt valósít meg: 1. nyelvtani alapfogalmak (francia és olasz példákkal — így a nyelvtanuló egyszersmind áttekintést kap az olasz nyelv általános jellemzőiről is); 2. részletes nyelvtan; 3. nyelvhelyességi kérdések és a költői nyelvhasználat (felsőfok).

A grammatika első fejezete általában a hangtant tárgyalja, azaz a „betűket” (*Dulcis*), a kiejtési szabályokat. Ez olvasási szabályokat jelent: tehát az írott szöveg hanggá való átalakításának módját magyarázza meg. Mivel a kiindulás az íráskép, a módszertani szakirodalom általában elmarasztalja érte a szerzőket, az írásbeliség elsőségét fedezve fel az élőbeszéddel szemben. Holott éppen a fordítottja az igaz: e „kiejtési szabályok” a nyelvtanulás legelső pillanatában arról gondoskodnak, hogy minél előbb, azonnal megvalósulhasson az élőbeszéd. Ha valaki a nyelvtanulástól távol, nyelvtanár, magnetofon, lemezjátszó és rádió nélkül fog hozzá a nyelvtanuláshoz, ma sem tehet mást, s ha nem segíti e sokat ostorozott szabályokkal a tankönyv, mindörökké az anyanyelvi készségek alapján fogja olvasni és beszélni az idegen nyelvet is (amint az gyakran előfordul). Azaz: van még egy lehetőség, a fonetikus átírás, amely elemeiben először Veneroninál jelentkezik. (ol. C — fr. TCHE, ol. G — fr. DGE; ol. CENA olv. fr. TCHENA, ol. GENIO olv. fr. DGENIO stb.). Ehrenreich már egész olasz mondatokat közöl német és francia átírásban:

ol. CIASCHEDUNO SÁ, CHE COME
NON V'È COSA, CHE PIÙ
DISPIACCIA (—)

Né. SCHASKEDUNO SA, KE KOME
NON W'É KOSA, KE PIU
DISPIADSCHA (—)

Az olasz szöveg francia átirása után megtaláljuk a fordítást (németül), s ez így folytatódik négy oldalon keresztül. A jelentős terjedelem kétségtelenül módot ad a kiejtési szabályok induktív elsajátítására. Ugyanakkor felismerhetők a ma is széles elterjedtségnek örvendő Toussaint–Langenscheidt-módszer jellemzői. Mindemellett a szerzők szinte egyöntetűen hangsúlyozzák, hogy a legcélszerűbb a „nyelvet helyesen beszélők élő szavából” elsajátítani a kiejtést.

A „hangtani” fejezet tartalma rendszerint a következő: magánhangzók (vocales, voyelles, Selbstlaute), mássalhangzók (consonantes, consonnes, Mitlaute), szótagok (syllabae, syllabes), továbbá rendszerint itt találunk helyet a helyesírás fontosabb kérdései is (De Accentibus, De Apostropho stb.). Az ékezet használatáról szólva érintik szerzőink – legalább részlegesen – a hangsúly témáját, amelyet különben elméletileg meglehetősen elhanyagolnak. A gyakorlatban a helyzet nem ennyire kedvezőtlen, hiszen már többnyire Ehrenreich is megjelöli a hangsúlyos szótagokat a fent idézett olvasási gyakorlatban, s ez az eljárás később általánossá válik. Az intonációról azonban még semmit sem olvashatunk.

Az olasz hangokat általában az alapnyelv hangjaival állítják párhuzamba. Az olasz magánhangzókról pl. Dulcis azt állapítja meg, hogy „valamennyi a szó elején és közepén úgy hangzik, mint a latinban”; Veneroni szerint ezeket „úgy ejtik ki, mint a franciában, kivéve az U-t, amely az OU-nak felel meg”. Romani: „Az olaszok úgy olvasnak, ahogy írnak, néhány szó és betű kivételével, amelyet másként szoktak kiejteni, mint a németek és más nemzetek”. A kongruens esetek mellett mindig kiemelik az eltéréseket is; Weitenauer például csak ezeket sorolja fel. A nyílt és zárt E és O közötti különbségről először Tarmini tesz említést. Veneroni megfigyeli, hogy a diftongust kezdő U kiejtésében különbség van a dialektusok között. A hosszú és rövid mássalhangzók előtt másként kell kimondani ugyanazt a magánhangzót a szó belsejében – ez Dulcis véleménye (CARO – CARRO, POLO – POLLO). Kongruencia, inkongruencia, oppozíció: a kiejtést tökéletes kontrasztív alapokon tárgyalják – és tanítják – nyelvtaníróink.

Az alaktan a szófajok rendszerére épül. A tárgyalt szófajok száma hét (Dulcis) és kilenc (Veneroni) között mozog, tehát nem ragaszkodnak mereven a hagyományos nyolchoz. Mindig szerepel a névelő, a nomen, a névmás, az ige, az elöljárószó; az adverbiumról pedig csak Weitenauer nem tesz említést (mivel nyilvánvalóan egyszerű lexikai – s így szótári – kérdésnek tekinti). A kötőszót ugyanő hagyja csak ki a tárgyalás menetéből, és nyilván hasonló okból. Az indulatszónak mint önálló kategóriának ritka feltűnése (csupán Veneroni és Ehrenreich illeszti be a többi szófaj közé) nem meglepő, hiszen használata sem alak-, sem mondattani szempontból nem jelenthet problémát. A participium Veneroninál önálló kategória, a többiek az igerendszer részeként kezelik. Érdekes megfigyelni, hogyan válik egyre tagoltabbá a nomen tartalma: Romani már elkülöníti a számnevet, Weitenauer a melléknevet, végül Tarmini már külön beszél a fő-, mellék- és számnevekről (Hauptwörter, Beywörter, Zahlwörter). A főnevek tárgyalása minden nyelvtanban – latin mintára – a deklinációra épül, amely általában öt, néha hat esetből áll (a vocativus csak Veneroninál és Romaninál jelenik meg). Az igeragozást általában az AVERE és az ESSERE vezeti be, ezután következnek a szabályos, majd a rendhagyó igék. A konjugációk száma általában három (-ARE, -ERE, -IRE), néha négy (Romani: AMARE, CREDERE, TEMERE, SENTIRE). Dulcis ezen belül csak egyszerű és összetett igealakokat különböztet meg, tekintet nélkül a módra; így például a „praeteritum” kategóriájába a következő alakok tartoznak: AMAUA (AMABAM), AMASSI (AMAREM), AMERIA (AMAREM). Az igemódok száma három, a kötő- és feltételes módot általában együtt tárgyalják (pl. Veneroni: Indicatif, Imperatif, Optatif et Subjonctif). Az Indicativo idejei közül gyakran elmarad a Trapassato remoto, a Congiuntivo és a Condizionale viszont mindig teljes egészében jelen van (Romani: Condizionale presente = Congiuntivo imperfetto II., Condizionale passato = Congiuntivo Plusquamperfetto II.). Az igenevek illeszkednek be a legnehezebben a latin nyelv(tan) öntőformáiba: körülményesen találja meg a helyét a Gerundio composto (Dulcis nem is foglalkozik vele. Ehrenreichnél: Participium praeteritum, Romaninál: Participio passato), viszont gyakran keresik a Futurum instans megfelelőjét (Dulcis: AVERE AD AMARE, ESSERE PER AMARE, DOUERE AMARE), a latin supinum egyenértékűje AMATO (Ehrenreich, Romani). Mindez arra mutat, hogy az igerendszer szintjén a kontrasztivitás nehézségeit nem könnyű legyőzni.

A mondattannak lényegesen kevesebb figyelmet szentelnek nyelvkönyveink: Dulcis mindössze hat oldalon szól a mondatrészek használatai szabályairól, s ámbár Veneroni 38 oldalt áldoz a konkordanciákra (s ez lényegében megegyezik az előbbivel), Weitenauer meg sem említi; a szórendet egyik sem tárgyalja. A szintaxis így lényegében a nagy mennyiségű dialógus és irodalmi szöveg alapján, induktív

úton sajátítja el a nyelvtanuló, s ez egyáltalán nem okozhat számára jelentős nehézséget, mivel az indoeurópai nyelvek e téren sokkal több megegyezést, mint különbséget mutatnak fel.

Az ismeretszerzés útja általában deduktív: a szabály megelőzi a példát. A példák a szükségletnek megfelelő szó-, szintagma-, illetve mondatpéldák. Mondatpéldákban már Dulcis is bővelkedik; a névmás témakörében így ezeket találjuk:

CHE FAREM NOI A CHI MAL NE DESIDERA
SE QUEI CHE CI AMA, È PER NOI CONDANNATO?
IO MI RACCOMANDO A V. S.
IO TI PREGO DI FARMI UN PIACERE.
LUCRETIA VI AMA.

Veneroni: IL MIO LIBRO E BELLO QUANTO 'L VOSTRO. Ehrenreich a *Grammatica pratica*ban minden fejezetre igen sok példát (mindig mondatpéldát!) közöl, Romani pedig egyenesen mondatmodellekkel operál. A példák terjedelme tehát mindig a bemutatandó jelenség természetének felel meg, s a mondatpélda egyáltalán nem ritkaság.

A gyakorlásról először Veneroni könyve gondoskodik, méghozzá fordítás formájában, amely hosszú időn keresztül uralkodó marad. A fordítás mindig alapnyelvről (forrásnyelvről) célnyelvre történik, Veneroni esetében tehát franciáról olaszra. A szerző a következő sorrendet javasolja: 1. meg kell tanulni a szabályokat; 2. el kell végezni az adott szabály gyakorlását szolgáló fordítást (Thème); 3. a fordítást össze kell hasonlítani a helyes megoldással. (A helyes megoldást a könyv nyelvtani magyarázattal egészíti ki.) A helyes olasz beszédet és írást az biztosítja, ha a tanuló többször megismétli a gyakorlatot – teszi hozzá a szerző. Lényegében ugyanilyen rendszerben látja el a nyelvtant fordítási gyakorlattal Romani és Tarmini is, kiegészítve a feladatot azzal, hogy lábjegyzetben megtalálhatók mindig az ismeretlen szavak is. Könnyen megállapítható, hogy ezek a fordítási gyakorlatok nem öncélúak: a nyelvtan gyakorlásán keresztül az önálló beszéd- és íráskészség kialakítását célozzák, ugyanakkor minden feltételt biztosítanak a sikeres megoldáshoz, sőt Veneroni a kulcsot megadva még a „visszacsatolást” is biztosítja!

A gyakorlás fontosságát különös erővel hangsúlyozó Ehrenreich érdekes elképzelést valósít meg a legteljesebb következetességgel. Miután az „elméleti nyelvtan”-t (*Grammatica theoretica*) körülbelül 90 oldalon előrebocsátotta, „gyakorlati nyelvtan”-t közöl (*Grammatica practica*) közel 600 oldalon. Ez nem más, mint a teljes nyelvtan részletes feldolgozása interlineáris gyakorlatokban, amelyeket úgy épít fel, hogy a szabály paradigmatis közlése után 20–25 megoldott mondatpéldát közöl ugyanarra. „Az exercitiumokban látható a legjobban, hogyan kell a szabályokat alkalmazni” – állapítja meg. — Ez biztosítja, hogy rövid időn belül a nyelv bitokába lehessen jutni. Ha a gyakorlatok felépítése átgondolt, akkor „az ilyen exercitiumokat tanulva egyúttal egészen könnyű és kellemes módon elsajátítjuk a szabályokat és az egész szintaxist”. „Így a legújabb módszer szerint megtanulunk olaszul beszélni.” Ennek a nagyon tervszerűen, logikusan felépített, a sikert a sokszoros ismétléssel biztosító kontrasztív eljárásnak is ugyanaz a célja, mint a „thémé”-k rendszerének: az olasz beszéd megtanulása.

Az élőbeszéd modelljeit természetesen a dialógusok kívánják megadni, amelyek a más célt szolgáló *Hexaglotton* kivételével valamennyi nyelvkönyvünkben jelen vannak. Mennyiségük és terjedelmük egyaránt tiszteletre méltó: Dulcinnál negyvennégyet találunk, Romaninál csak ötöt – viszont ennek az ötnek a terjedelme hatvanhárom oldal! Három fő típus különböztethető meg: a „*Dialoghi famigliari*” (mindig gyakorlati témájú, rövid mondatokban, gyakran kérdés-felelet formájában megvalósuló párbeszéd), a „*Discorso*” (az előbbinél elvontabb kérdés körül kibontakozó terjedelmesebb társasági beszélgetés, amely közvetett módon a beszélgetőket is jellemzi; mondatai lényegesen hosszabbak, stílus választékos), végül a „*Dialoghi sacri*” (dramatizált bibliai jelenetek *Schola Italica*jában, számuk 34!). Idézzünk egy-egy jellemző részletet!

Egy „Dialogo famigliare” Veneronitól:³

Della cena, e dell'alloggiamento
Eccoci giunti all'Hosteria.

³ VENERONI, *i. m.* 329.

Smontamo, signori.
 Pigliáte i cavalli di questi signori, habbiátene cura.
 Or si vediamo che ci darete da cenare!
 Un capone, mezza dozzina di piccioni, un'insaláta
 sei quaglie, e una dozzina di lodole.
 Non vogliono V. V. S. S. altro?
 Basta, dáteci buon vino, e delle frutte.
 Lasciate fare a me, saranno contente.
 Fate lume a questi Signori.
 Fateci cenar quanto prima.
 Prima che siano caváti gli stiváli, la cena sarà
 in ordine.

Kramer így indít útjára egy jellegzetes Discorsót:⁴

Trá due Amici.

Del Profitto grande, che si può cavare dalla Conversatione (dal conversare)

Discorriamo un poco insieme passeggiando, per passar' il tempo e la malinconia che si contratta nella solitudine, e per difetto di Conversatione.

Per certo: la Conversatione (oltre che visi esercita la favella) è necessaria à chi che si sia, per imparare le cose del mondo degne di esser sapute; perche ne i Ridotti, e nelle Radunanze (Compagnie) si regiona hora del Governo di casa, hora di quello dello Stato (Politica, delle cose publiche) talvolta della Guerra e della pace, tal'altra della Religione, delle cose di Giustitia hora delle cose naturali etc. e qualche volta di qualche altra Arte e Scienza; di maniera, che il non-conversare è il principio del non sapere, e la Radice dell'ignoranza e della stupidità.

Io sono del suo sentimento.

(—)

Végül a harmadik típust szemléltesse Dulcis első dialógusa — a bűnbeesés jelenete:

Dialogus I. Gen. 3.

Adamo tentato dal serpente e dalla donna, pecca: tutti tre sono castigati.

Interlocutori: Il Serpente, Eua, Adamo, Iddio.

Il Serpente: Dimmi, Eua, per che vi ha proibito Iddio di mangiare di tutti gli arbori del giardino?

Eua: Noi mangiamo liberamente del frutto de gli alberi del Paradiso: ma del frutto dell'albero, che è nel mezo del giardino, Dio ha detto, Voi non ne mangerete, né lo toccherete, accioche forse non muoiate.

Il Serpente: Voi non morrete in modo alcuno, Ma Dio Sá bene, che nel di, nel quale voi di quello mangerete, saranno aperti i vostri occhi, e farete come Dij, conoscendo il bene & il mal.

Eua: Così pare veramente: & il frutto è molto diletteuole a gli occhi, io non so già, s'egli sara così dolce al mangiare, ad ogni modo io lo voglio assaggiare. O che egli è dolce i io ne voglio dar anchor al mio marito. Marito mio carissimo, se tu sapessi, quanto saporito sia questo frutto, a fé, tu ne hauaresti molto fa mangiato; Piglia & proua.

Adamo: Poiche così ti piace, io lo farò, anchor ch'io sappia che questo sia con qualche pericolo.

Ohime, noi habbiamo fatto una gran scelleraggine.

Eua: Come così?

Adamo: Non vedi tu ô misera che noi siamo nudi?

Eua: Io lo vedo, & me ne vergogno, ma che rimedio? Che ci è da fare?

Adamo: Cusciamoci qualche braghero, o gremiale di foglie, per coprir le parti vergognose. (—)

Mindhárom részlet önmagáért beszél, s nemcsak tartalmával, de stílusával is meggyőzően bizonyítja a kor nyelvtanításának gyakorlatiasságát. Ebből a szempontból különösen tanulságos Dulcis „szent dialógusa”, amely tartalmi elemeivel híven követi ugyan a bibliai cselekményt, a stílusából áradó eleven életkedv és ironia viszont mintegy idézőjelbe teszi az eredeti szöveget. Szereplői — még a Kígyó

⁴ KRAMER, *i. m.* II, 3—4.

is — a legenda időtlenségéből kilépve a Seicento eleven egyéniségeként cselekszenek, főként pedig beszélnek: csábitanak, hízelegnek, okosodnak vagy sopánkodnak. Egyetlen mesterkélt mondatot sem ejtenek ki, a beszédtanuló számára különösen értékes elemeket jelent az indulati-érzelmi árnyaltság ("O ch'egli è dolce", "Marito mio carissimo, se tu sapessi", "Poiche così ti piace, io lo farò", "Ohime, noi habbiamo fatto una gran sceleraggine", "Ma che rimedio?" stb.), az előforduló szavak legnagyobb része nemcsak hogy gyakorlatias, de még ma is az alapszókincs fontos eleme (Donna, dire, mangiare. libero, frutto, albero, giardino, toccare, morire, modo, sapere, aprire, occhio, conoscere, bene, male, così, parere, già, dolce, assaggiare, volere, marito, caro, pigliare, provare stb.).

A párbeszédek témája legtöbbször a mindennapi élet (család, felkelés, lefekvés, étkezés, vásárlás, mesterségek: cipész, szabó, borbély), de gyakoriak a művelődés és a társasági élet (iskola, újságok, olvasás, szórakozás, levelezés, udvarlás), sőt az utazás, az idegenforgalom (megérkezés a vendégfogadóba, szoba, közlekedés, pénzváltás, vám) jelenetei is — mint a mai nyelvkönyvekben. A párbeszédek elrendezése, egymásutánja céltudatos pedagógiai törekvésekre utal: a fontosabb témák mindig megelőzik a ritkábbakat, a konkrét az elvontabbat, a könnyű a nehezebbet. A dialógusok mellett többnyire megtalálható a szövegű (de nem szó szerinti) alapnyelvi fordítás, esetleg ez áll az első helyen (Dulcis, Veneroni); legalább ugyanilyen gyakori azonban az egy nyelvű megoldás (ilyen is van Dulciséknél, majd Ehrenreichnél). Figyelemre méltó, hogy Dulciséknél az interlineáris után következik az egy nyelvű olasz párbeszéd.

Rendkívüli gondot fordít minden szerző arra, hogy kellő mennyiségben és változatosságban közöljön „az olasz nyelv savát-borsát megadó” beszédanyagokból, amelyeket szintén tematikusan (pontosabban: céljuk, rendeltetésük szerint) csoportosítanak (kérés, udvariassági fordulatok, csodálkozás, igenlés, tagadás, sőt: sértés stb.). Veneroni szerint a következő módokon lehet olaszul rosszat kívánni (Pour souhaiter du mal):

Ti venga la rabbia;
il boia t'impicchi;
ti venga il cànchero;
che 'l diávolo ti porti;
va su le forche;
che possa spenderlo in medicine;
che ti possan cascar le braccia;
che sii maledetto;
Che possa essere ucciso con una lancia da pozzo;
che ti venga la cacarella, stb.

Ami azt illeti, ezek a gazdag élettapasztalatról tanúskodó változatok nem éppen grammatizáló szándékot hordoznak.

Olasz közmondásokból a legtöbb könyvben szintén bő választékot találunk.

A szöveganyag mind tematika, mind műfaj és terjedelem tekintetében gazdagon árnyalt. Dulcis bőséggel közöl rövid erkölcsi célzatú példabeszédeket (Apophtegmata), majd teljes terjedelmében hozza Tasso *Amintá*-ját és Terentius egy vígjátékának olasz átdolgozását. A drámai műfaj — most már csak egy-egy jelenet erejéig — Veneroninál még feltűnik (ugyancsak az *Aminta*, továbbá a *Pastor fido*), utána azonban átadja a helyét a történelmi anekdotáknak, amelyek azóta is megőrizték helyüket a nyelvkönyvekben. Költeményeket csak Veneroni bocsájt a nyelvtanuló elé (Petrarca, Alemanni, Ariosto és Tasso). Érdekes megfigyelni, hogy a szemelvények a nyelvkönyvek megjelenéséhez képest nagy többségükben a közelmúltat képviselik: irodalmi értékük már megállapodott, nyelvük azonban még közel áll a koréhoz. Az erkölcsi példaadás, a nevelés szándéka hangsúlyt kap a szövegekben, magas színvonalú irodalmi megfogalmazásban; természetesen a kor általános világképével összhangban (Dulcis még imádságokat is közöl). Az irodalmi szövegek sorát Veneronitól kezdve mindig a levelek zárják le, amelyek egy része gyakorlati jellegű (példák kereskedelmi és magánlevelekre), mások viszont kiemelkedő történelmi alakok, írók tollából származnak. Gyakorta fordulnak elő megszólítás- és záradék-minták (nagy választékban): ezek kétségtelenül a könyvek gyakorlati oldalát hangsúlyozzák.

A szövegolvasást megkönnyítő szótári függelék sohasem hiányzik; az olasz → alapnyelv (latin, német vagy francia) irány a jellemző, az ellenkező irányú szótár csak Veneroni kötetében lelhető fel.

Emellett jellemző a nómenklatúra is (a dialógusok gyakorlata minden bizonnyal éppen ezekre épül, témáik szinte teljesen megegyeznek), amelyeket gyakran igelista egészít ki. Mindkettő kitűnő eszköze a céltudatos lexikai tevékenységnek, azzal a kétségtelen hátránnyal, hogy a szavak a szövegkörnyezeten kívül, elszigetelten jelentkeznek. E tankönyvi szótárak másik hiányossága az, hogy egy alaknak mindig csak egy jelentést feleltetnek meg, s ez a szavak használati körét rendkívül leszűkíti.

A módszer egészére kiható – s ezért a módszert jól jellemző – nyelvhasználat sorrendje érdekesen alakul. Két esetben (Dulcis és Ehrenreich) három fokozatot találunk egymás után: 1. olasz – alapnyelv (forrásnyelv); 2. alapnyelv – olasz; 3. csak olasz. A többi esetben két fok ismerhető fel: 1. alapnyelv – olasz; 2. csak olasz. A módszer tehát kétnyelvű kiindulás után jut el az egynyelvűséghez, így a két nyelv viszonyában koordinált rendszert alakít ki.⁵ Ez teljesen megfelel a könyvet használó, a gyermekkort már feltétlenül elhagyó nyelvtanulók fejlettségi szintjének.

A XVII–XVIII. század nyelvkönyveinek módszerét tehát a következők jellemzik:

1. a nyelvtanulás célja feltétlenül a gyakorlati nyelvtudás – tehát a beszéd tudása is;
2. e könyveket tíz évnél idősebb nyelvtanulók számára írták, akik vagy csupán a könyv alapján, vagy nyelvmester segítségével igyekeztek az olasz birotkába jutni;
3. a módszert az egyszerűtől az összetett felé haladás jellemzi: a kiejtéstől a nyelvtanon keresztül halad a dialógusig, majd az irodalmi szövegekig;
4. az ismeretszerzés útja a hang- és alaktan területén általában deduktív, a mondatban inductív;
5. a nyelvtant a kontrasztív szemlélet jellemzi;
6. a nyelvtan elsajátítását az alapnyelvről a célnyelvre történő fordítási gyakorlatok szolgálják, ezek azonban egyáltalán nem öncélúak, hanem a beszéd felé tett lépésnek felelnek meg;
7. a nyelvtudás betetőzését az irodalmi szövegek segítik; ezeket többnyire nem a régmúlt szerzők műveiből válogatják össze;
8. a levélminták az írásos nyelvhasználat leggyakorlatibb válfajához adnak segítséget;
9. a nyelvtanítás középpontjában a legtöbb esetben a mondat áll, sőt megjelenik a részben a szó, részben a nyelvtan (főleg a szintaxis) könnyebb elsajátítását célzó „mondatmodellelés” is.

⁵DULCIS, *i. m.* 111–112.

Gramsci nyelvészeti nézetei és értelmezésük

VÍG ISTVÁN

Dolgozatom Gramscinak az *Irodalom és nemzeti élet*, valamint a *Történelmi materializmus* című könyveiben közzétett, mintegy húsz oldalt kitevő nyelvészeti följegyzéseit szándékozik ismertetni és elemezni. Szó lesz a nyelv természetéről, tagolódásáról, a beszédhez való viszonyáról, a beszéd megértésének a feltételéről. Ismertetem azokat a följegyzéseit, amelyek a nyelvészet tárgyát, a nyelv változását és fejlődését, a nyelvek eredetét, az olaszországi nyelvi egységesülés eszközeit, az olasz irodalmi nyelvről szóló több évszázados vitát (*questione della lingua*), az irodalmi nyelv és a dialektusok kapcsolatát, stilisztikai problémáit tárgyalják hol vázlatosan, hol pedig részletesebben. Nem közlöm viszont az olasz gondolkodó értékelését Bartoli és Bertoni munkásságáról.

Gramsci nézeteinek bemutatásánál nem eredeti előadásuk sorrendiségét követem, hanem olykor önkényesen csoportosítom őket, dolgozatom ismertető jellegének és a tárgyalás érthetőségi követelményeinek megfelelően.

Gramsci följegyzéseinek ismertetéséhez és értelmezéséhez hozzátartozik, hogy elhelyezzük őket a kortárs olasz általános nyelvészeti nézetek közé, nevezetesen az uralkodó croceizmussal vessük őket össze. Ily módon összehasonlítottam őket Crocéval, Bartolival, Bertonival. Crocéval azért, mert filozófiája és nyelvszemlélete döntő befolyással volt korára. Az olasz nyelvészek közül csak kettő szerepel, a már említett Bartoli és Bertoni. A választás nem véletlenül esett rájuk, hiszen Croce maga tartja őket a legkiválóbbaknak filozófiájának a nyelvre alkalmazásában¹, és Gramsci is tág teret szentel nekik följegyzéseiben², nemcsak értékelve munkásságukat (amit nem közlök), hanem vitába is szállva több állításukkal. Végül Saussure-rel azért vetettem egybe, mert róla köztudott, milyen nagy fordulatot hozott kora nyelvészetében, és majd látni fogjuk, hogy Gramsci mennyire azonos álláspontot foglalt el.

Az idegen nyelvű munkákban szereplő, nyelvre vonatkozó kifejezéseket értelemszerűen a Saussure magyar fordításában³ használatos beszéd, illetve nyelv kifejezésekkel adom vissza, még ha az eredetiben más áll is.

Gramsci nyelvészeti följegyzéseinek kiindulópontjául Panzini nyelvtankönyve⁴ szolgált. Eme följegyzéseknek fő meghatározója, hogy szerzőjük az egész nemzetre kiterjedő nyelvi egység szemszögéből dolgozta ki őket. Hogy az olasz nyelvi egység milyen fontos volt még az évszázad első évtizedeiben, arról talán fogalmat alkothatunk, ha Tullio De Mauro fejtegetéseire és kutatásának eredményére szorítkozunk. 1951-ben az olasz lakosságnak csak 18,5%-a beszélt kizárólag olaszul minden körülmény közepe, és 63,5%-a minden esetben saját dialektusát használta.⁵ Vissza lehet tehát következtetni, hogy mennyivel kevesebben lehettek a kizárólag olaszul beszélők a két világháború közötti időszakban.

¹ PE 205–206.

² LVN 257 skk.

³ FERDINAND DE SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Gondolat, Budapest, 1967.

⁴ PANZINI, *Guida alla grammatica italiana*

⁵ DE MAURO, *I*. 130–131.

A már előbb említett alaptól kiindulva Gramsci először is a nyelvtan természetét, jellegét határozza meg. Hangsúlyozza, hogy a beszédben létezik egy belső nyelvtan (*grammatica immanente*), amely lehetővé teszi, hogy valaki a „nyelvtan szerint” beszéljen, anélkül hogy ennek tudatában lenne.⁶ Ezek a belső nyelvtanok számszerűleg kiszámíthatatlanok, és elméletben minden egyes személynek saját belső nyelvtana van.⁷ Mindazonáltal vannak olyan kisebb-nagyobb erősségű és hatású tényezők és mozzanatok, amelyek a széttaprazott belső nyelvtanok területi és nyelvi egyesítésére irányulnak.⁸ A belső nyelvtanok nagy változatossága mellett létezik a normatív, irányadó nyelvtan (*grammatica normativa*); ebből több is létezhet. Fő tulajdonsága nem abban áll, hogy írott-e vagy sem, hanem abban, hogy kollektív alkotás, kölcsönös egymásra hatásból és ellenőrzésből született, alkalmazkodásból eredő alkotás, helyességi és helytelenségi szabályokkal. Azonkívül nem egyenletes és általánosan elterjedt, hanem „tagolt, egyenetlen, helyi társadalmi rétegekre vagy helyi központokra korlátozott.”⁹ Ami a normatív nyelvtanok elterjedtségét illeti, ezek arra irányulnak, hogy egy nemzet egész területén elterjedjenek. Ezáltal nagyobb kifejezési lehetőségeket biztosítanak az egyéneknek, és létrehozzák annak a „nemzeti nyelvi szerkezetnek a vázát”, amelynek az egyének kifejezői.¹⁰ A normatív nyelvtan, amelyet csak elvonatkoztatva lehet elválasztani az élő beszédetől, arra szolgál, hogy elterjessze az „adott nyelv szervezetét.”¹¹

A normatív nyelvtan megírásához nem lehet nélkülözni annak a nyelvnek a történetét, amelynek egyik szakaszát nemzeti nyelvként akarjuk elfogadtatni.¹² A történeti szemléletmód elengedhetetlen, mivel a történeti nyelvtan és a normatív nyelvtan kapcsolata a politika és a történelem viszonyához hasonlítható. Utóbbiak jóllehet egymástól elválhatnak, mégsem lehet egymástól függetlenül föl-fogni őket.¹³

Az írott normatív nyelvtan, még pontosabban a megírása politikai aktus.¹⁴ Egy ilyen nyelvtan ugyanis egy kulturális irányvonálasztásnak, következésképpen egy nemzeti kultúrpolitikai aktusnak a tükröződése.¹⁵ A normatív nyelvtan politikai jellegét és fontosságát Gramsci abban a részben fejt ki, amelyikben keményen bírálja az idealisták és különösen a gentiliánusok álláspontját. Ők a hagyományos, normatív nyelvtan hiányosságaira hivatkozva lemondanak iskolai tanításáról. Gramsci nem zárja ki, hogy a hagyományos, normatív nyelvtan hiányos, mindazonáltal állást foglal iskolai oktatása mellett, mert a nemzeti nyelv elterjesztésének eszközét látja benne. A gentiliánusok nézetei ugyanis éppen a nagy, népi tömegeket érintik, amelyeknek a normatív nyelvtan az egyetlen eszköz, hogy a nemzeti nyelvet megtanulhassák, míg a nemzeti nyelvet éppen az uralkodó osztály használta eddig és használja majd.¹⁶

A nemzeti nyelv kialakulásának és gyökéresztésének problémája adott feltételek között merül föl. Ezeknek a feltételeknek a legfőbb jellegzetessége az, hogy az egységes, nemzeti nyelv csak valamilyen szükségéből születik.¹⁷ A normatív nyelvtan spontán módon hat minden társadalomnak abban a szakaszában, amelyben a társadalom területileg és kulturális téren egységesülni törekszik egy elismert és követett vezető réteg irányításával.¹⁸ Az egységes nemzeti nyelv kialakulását szervezett

⁶ LVN 248.

⁷ LVN 249.

⁸ LVN 249.

⁹ LVN 248–259.

¹⁰ LVN 249 és vö. még 255.

¹¹ LVN 249–250.

¹² LVN 249–250.

¹³ LVN 253.

¹⁴ LVN 253.

¹⁵ LVN 250.

¹⁶ LVN 254–256. Rosiello szerint Gramsci a normatív nyelvtan és a nyelv szinkrón leírása közötti ellentétet a politikai síkjára terelve akarja feloldani. (R358–360.) Mindazonáltal, ha a normatív nyelvtant a később felvázolandók értelmében nyelvként fogjuk fel, az ellentmondás eltűnik.

¹⁷ LVN 251.

¹⁸ LVN 249.

beavatkozás útján meg lehet gyorsítani. Ha ez a beavatkozás ésszerű, akkor a nemzeti nyelv a hagyományhoz kapcsolódik majd, ami egyáltalán nem elhanyagolandó tényező.¹⁹

Ami Gramsci följegyzéseinek olvasásakor rögtön feltűnik, az a különféle jelzőkkel körülírt *nyelvtan* szónak a gyakori használata. Mit jelentenek a belső nyelvten, a normatív nyelvten, az írott normatív nyelvten vagy egyszerűen csak írott nyelvten kifejezések? Hogyan lehet ezt a „terminológiai zavart” megmagyarázni, és hogyan lehet egy kicsit elrendezni? Ezekre a kérdésekre Gramsci sorait olvasva választ kapunk, anélkül hogy egyéb külső magyarázatokhoz és érvelésekhez kellene folyamodnunk. Gondolatainak értelmezéséhez a nyelvten klasszikus fogalmából kell kiindulni, vagyis abból, hogy a nyelvten meghatározásaival és szabályaival a nyelv tükrözése, tágabb értelemben bizonyos korlátok között úgy is fölfogható, mint maga a nyelv. A nyelvten hagyományos felfogása nyilvánvaló abban a részben, amelyben Gramsci a gentiliánusokkal száll vitába a *hagyományos*, normatív nyelvten szerepéről, azt hangoztatva, hogy a nemzeti nyelv elterjesztésének és tanításának eszköze²⁰, valamint azon a helyen, ahol a történeti szemléletmód fontosságát hangsúlyozza, ami elengedhetetlen ahhoz, hogy a nyelv egyik szakaszát nemzeti nyelvként fogadtassuk el a normatív nyelvten segítségével.²¹ A két idézett részben a *nyelvtan* kifejezés nem szerepel egyedül, hanem megelőzi a *normatív*, *irányadó* melléknév. Mit jelent az irányadó, normatív nyelvten? Egyszerűen csak a hagyományos értelemben vett nyelvtant, amit ajánlatos vagy kötelező követni? Vagy a tágabb értelemben vett nyelvet jelenti, és ha igen, akkor mi jellemzi? A kifejezés mind a hagyományos értelemben vett nyelvtant, mind a nyelvet jelenti. Erről a normatív, irányadó nyelvtenről tudjuk, hogy csak elvonatkoztatva választható el az élő beszédől,²² tudjuk továbbá, hogy többféle is létezhet belőle, és hogy jelentősen segítik az egyének kifejezőmódját, mert olyan nyelvi szervezetet hoznak létre, amelynek az egyének tükröződései és kifejezői.²³

Ha ezeket az ismereteinket összevetjük mindazzal, amit a beszédben föllelhető megszámlálhatatlanul sok belső nyelvtenről tudunk,²⁴ akkor nyilvánvalóvá válik, hogy a belső nyelvten megegyezik a normatív nyelvtennal, vagy még pontosabban a normatív nyelvten a belső nyelvtenokban valósul meg, utóbbiak nem mások, mint megnyilvánulási formái. Ezeket a sorokat nem lehet másképpen értelmezni, csak úgy, hogy a nyelv a beszédben valósul meg, konkrétan benne él. Nyilvánvaló az is, hogy a normatív nyelvten a nyelvnek felel meg.

A nyelv tehát belső nyelvtanként a beszédben valósul meg, vagyis a belső nyelvten maga a beszéd.²⁵ A beszédek száma végtelenül sok, és személyenként különbözők.²⁶ A beszédek sokféleségének és egyéni különbségének tételét Gramsci másutt elszórt észrevételei is megerősítik. A *Történelmi materializmusban* azt állítja, hogy a beszéd olyan dolog, amely az időben és a térben változik. A *beszéd* kifejezés (kiemelés tőlem – V. I.) nem „egyetlen” dolgot jelöl, hanem dolgok sokféleségét. A beszélőknek saját beszédük van, mint ahogy saját gondolkodásmódjuk és érzésviláguk van.²⁷ Ez a megjegyzés csak az egyedi beszédek nagy változatosságát és sokaságát emeli ki. Az *Irodalom és nemzeti élet* című kötet egy másik helyén tett megjegyzésében viszont a nyelv és a beszéd viszonyának már említett állításán túl a nyelv és a beszéd viszonyára vonatkozó utalás is föllelhető. A műalkotások nyelvével kapcsolatban azt találjuk, hogy az olyan történeti elem, amelyet a nyelvten meghatározott időben és helyen tükrözhet. Mindazonáltal olyan „képekkel és kifejezőmódokkal” rendelkezik, amelyek nem tartoznak a nyelvtenhez.²⁸ Vagyis a beszédek sajátos egyedi vonásokkal rendelkeznek, egymástól különböznek, mégis sok közös tulajdonság, azaz a nyelv (itt még nem mondja ki nyíltan Gramsci) kapcsolja őket össze. És ezzel meglettük a Gramsci-féle nyelv és beszéd viszonyá-

¹⁹ LVN 251–252.

²⁰ LVN 254–256.

²¹ LVN 249–250.

²² LVN 255.

²³ LVN 248–249. és 255.

²⁴ LVN 248–249.

²⁵ vö. LVN 248.

²⁶ vö. LVN 249.

²⁷ M. Stor. 29–30.

²⁸ LVN 40–41.

nak rekonstruálásához az utolsó láncszemet is. A belső nyelvtanok, vagyis a beszédek nagy változatosságában és „sokaságában” vannak olyan tényezők, közös területhez, „nyelvi terjedelemhez”, vagyis egy nyelvhez tartozás, amelyek mégis összekötik őket.²⁹

Gramsci a nyelv és a beszéd viszonyáról alkotott nézeteinek összefoglalása a következő. A nyelv a beszédben létezik, benne valósul meg, és tőle csak elvonatkoztatva lehet elválasztani. A beszédek különbözőek, egymástól eltérnek, és sok egyedi vonással rendelkeznek. Mindazonáltal összeköti őket számos közös tényező, éppenséggel a nekik közös nyelv, amely bennük valósul meg, és lehetővé teszi a közlést, a kommunikációt a különböző egyének között.

Gramsci gondolatainak bemutatásakor már idéztük egyik megjegyzését, amely a nyelv természetére vonatkozik. Eszerint a normatív, irányadó nyelvtant, más szavakkal a nyelvet „kölcsonös ellenőrzés, kölcsonös tanítás, kölcsonös »cenzúra« alakítja ki”. A nyelv nyelvtani alkalmazkodás terméke.³⁰ A nyelv tehát társadalmi alkotás, alkalmazkodásé, társadalmi „megállapodásé”. A nyelv társadalmi jellegének hangsúlyozását más összefüggésben is megtaláljuk. A nyelvészet tárgyát vizsgálva, Gramsci kijelenti, hogy az a nyelv mint társadalmi alkotás, kulturális kifejeződésmód.³¹ Ha a nyelv társadalmi alkotás, akkor a nyelvi újítások sem egyéniak, hanem hasonlóképpen társadalmiak, amelyek a nyelv története során alakultak ki.³² Már maga a társadalmi alkotás ténye elegendő volna önmagában ahhoz, hogy pontosan meghatározza a társadalmiság velejáró, hozzá szorosan kapcsolódó tulajdonságát, a történelmiséget. De maga Gramsci emeli ki, hogy a nyelv történelem.³³ Már idéztem, de talán nem haszontalan emlékeztetni arra a megjegyzésére, amelyben föl hívja a figyelmet a nyelv történeti szemléletmódjára, mert ez szükséges a normatív nyelvtan megírásához, azaz a nemzeti nyelv megalkotásához.³⁴ A normatív nyelvtan és a beszéd kapcsolatát vizsgálva, Gramsci ezt a kapcsolatot a politika és a történelem viszonyához hasonlítja. Elkülönülnek ugyan egymástól, de mégsem lehet őket egymástól függetlenül fölfogni.³⁵ A mesterséges nyelvekről és a zsargonokról megállapítja, hogy nagyon szűk történelmi-társadalmi tartalmuk van.³⁶ Másutt, de továbbra is az *Irodalom és nemzeti élet* című kötetben azt találjuk, hogy a kulturális kifejeződésmódok, beleértve az irodalmi nyelvet is, történelmileg meghatározott nyelvvél rendelkeznek.³⁷ Ebből a megjegyzésből egészen természetesen következik az a megállapítás, hogy a szépirodalom nyelve „történeti” elem, amelyet a nyelvtan vissza tud tükrözni.³⁸

Összefoglalásul el lehet mondani, hogy a nyelv, természetét tekintve, történelmi-társadalmi alkotás, alkalmazkodás eredménye. Következésképpen a nyelv is történelmi elem. Társadalmi jellegénél fogva a nyelv elsődleges az egyéni beszéddel szemben, amint a már egyszer említett, a nyelvi újításokról szóló megállapításból kiderül.³⁹ Ráadásul még a nyelv kulturális kifejeződésmód⁴⁰, azaz kollektív, társadalmi tudás hordozója.

A nyelvet azonban nem szabad egységes tömbként fölfogni. A normatív nyelvtanról szólva, Gramsci hangsúlyozza, hogy azon túl, hogy társadalmi alkotás, megállapodás terméke, a nyelv nem egységes, tömör, hanem „tagolt, egyenetlen, helyi társadalmi rétegekre vagy helyi társadalmi központokra korlátozott”.⁴¹ Minden társadalmi csoportnak és rétegnek megvan a maga „nyelve”, de ezek a nyelvek nem szigetelődnek el egymástól. A népi nyelv és a művelt osztályok nyelve között folytonos érintkezés és folytonos csere létezik.⁴² Más összefüggésben már szóba került az a megjegyzés, amely

²⁹ LVN 249.

³⁰ LVN 248–249.

³¹ LVN 260–261.

³² LVN 261.

³³ LVN 261.

³⁴ LVN 249–250.

³⁵ LVN 253.

³⁶ LVN 261.

³⁷ LVN 42–43.

³⁸ LVN 40–41.

³⁹ vö. LVN 261.

⁴⁰ LVN 260–261.

⁴¹ LVN 248–249.

⁴² LVN 41.

szerint minden kulturális kifejezőmódnak, az irodalmi nyelvet is beleértve, történelmileg meghatározott nyelve van.⁴³ Végezetül figyelembe kell azt is venni, hogy a beszéd kultúráját és filozófiáját is jelent⁴⁴, vagyis ismereteket, tudást.

Ezekből a megállapításokból világosan kiderül, hogy a nyelv függőleges és vízszintes tagolásával állunk szemben. Az is látható továbbá, hogy a függőleges tagolásnak Gramsci nagyobb figyelmet szentelt. A különböző társadalmi csoportok nyelve között folytonos kölcsönhatás figyelhető meg. Nincs ugyan egyértelműen kimondva, de ezek a tagolt nyelvek különböző kulturális színvonalon álló társadalmi rétegekhez tartoznak. A nyelv vízszintes felosztása megáll a helyi központok megemlékezésénél, de a kulturális színvonalról szóló megjegyzés nyilvánvalóan erre az esetre is vonatkozik.

Végezetül Gramsci a nyelvet struktúrának tekinti. Egy többször idézett részben azt állítja, hogy a kulturális kifejezőmódoknak, beleértve az irodalmi nyelvet is, történelmileg meghatározott nyelvük van, amelyet hol „technikának”, hol „struktúrának” hívnak.⁴⁵ A nyelvet tehát a többi kulturális tevékenység kifejezőmódjával egy szintre helyezi. Mindegyiknek közös vonása a szerkezeti, technikai jelleg.

A tényeknek részben a saját magam szerinti csoportosítása nyomán Gramsci nyelvészeti nézetei egy részéről rendszerezett képet nyerhetünk.

A nyelv történelmi-társadalmi alkotás, amely a beszédben él, benne valósul meg, és tőle csak elvonatkoztatva választható el. Elsődleges a beszédekkel szemben, amelyek egyéni jellegzetességeik következtében nagyon változatosak, nagy számúak, ugyanakkor a közös nyelv összefogja őket. Éppen az egyéni beszédekben él, bennük megvalósuló nyelv teszi lehetővé és biztosítja a beszélő egyének között a kommunikációt. A nyelv mint társadalmi termék a kollektív alkalmazkodás, a kölcsönös egymásra hatások gyümölcse. Következésképpen kollektív, társadalmi úton elért tudás hordozója is. A nyelv nem tömör, egységes, hanem különböző kulturális színvonalon álló társadalmi osztályok és rétegek szerint, azaz függőlegesen, és földrajzilag, vagyis vízszintesen tagolt. Végezetül pedig struktúrát alkot.

Szó szerint ugyan nincs kimondva, de ebben a nyelvfelfogásban minden előfeltétel megvan annak kimondásához, hogy a nyelv olyan társadalmi termék, amely az egyéni kívül álló objektív valóság.

Gramsci eddig ismertetett nézetei nagymértékben hasonlítanak Saussure felfogásához. Hogy a hasonlatosság milyen mérvű, és miben mutatkoznak esetleges hiányosságok, ennek megállapításához hasznos Saussure legfontosabb gondolatait fölidézni.

A nyelv (*langue*) Saussure szerint társadalmi alkotás, a társadalom által elfogadott szükséges konvenciók együttese ahhoz, hogy a nyelvezet (*langage*) képességét gyakorolni lehessen, vagyis a kommunikációt meg lehessen teremteni. A nyelv független az egyéntől, aki nem tudja sem megteremteni, sem pedig módosítani, a nyelv a társadalom tagjai között elfogadott konvenciók értelmében él.⁴⁶ A nyelv továbbá elkülöníthető a beszédetől (*parole*), és külön lehet tanulmányozni. A heterogén nyelvezettel szemben a nyelv homogén, konkrét, létező dolog, amelynek a központja az emberi agyban van.⁴⁷ A nyelv ezenkívül jelrendszert alkot.⁴⁸

A nyelv mint társadalmi és konvencionális alkotás mellett a beszéd egyéni és akarati. A beszéd alapvető jellegzetessége a következő: a nyelv kódjának, tényeinek egyéni összeválogatása a beszélő által, hogy saját, személyes gondolatait kifejezze.⁴⁹

A nyelv és a beszéd mellett Saussure meghatározza a nyelvezetet (*langage*) is. Utóbbi sokoldalú és heterogén, fizikai, fiziológiai és pszichikai jellegű is, egyéni és társadalmi. Egyetlen ember alkotta kategóriába sem sorolható be, mert nem lehet meghatározni az egységét.⁵⁰

⁴³ LVN 42–43.

⁴⁴ *M. Stor.* 29–30.

⁴⁵ LVN 42–43., és vö. LVN 249, 255. Rosiello véleményét lásd R 355–56.

⁴⁶ CLG 25–26., 31.

⁴⁷ CLG 31–32.

⁴⁸ CLG 25–26., 32, 185., 24, 43, 106, 115, 157, 182.

⁴⁹ CLG 30–31.

⁵⁰ CLG 25.

Ami a nyelv vízszintes tagolását illeti, Saussure megjegyzi, hogy a nyelv fölosztása dialektusokra önkényes tett, mint ahogy konvencionális az a választóvonal, amelynek alapján egyik nyelv elválasztható a másiktól.⁵¹ Úgy vélem, hogy ezeknek az eljárásoknak az önkényes volta kiterjeszthető a nyelv függőleges fölosztására is.

Gramscinak a nyelv társadalmi jellegéről megfogalmazott állítása megegyezik Saussure-ével. Saussure továbbá azt állítja, hogy a nyelv az egyénen kívül álló. Ennek a tételnek felel meg lényegében Gramscinak az a nézete, hogy a nyelv elsődleges az egyedi beszéddel szemben. Gondolatilag tehát megegyezik a francia nyelvész állításával, és csak különböző okok miatt nem juthatott el a saussure-i formában való megfogalmazásig.

Ami a nyelvnek azt a tulajdonságát illeti, hogy kollektív alkalmazkodásból eredő alkotás, ez a megállapítás lényegében azonos Saussure-nak a nyelvről mint konvencióról alkotott nézetével. A két kifejezés között lévő különbség nem olyan, hogy ezt a megállapítást meg tudná ingatni. Gramsci a cselekvés, a kreáció felől, míg Saussure a kész tények felől közelít ugyanahhoz a dologhoz, a nyelv egyik tulajdonságának meghatározásához.

Az előbbiekhöz hasonló módon egyezik meg Gramsci beszédelfogása Saussure beszéd (*parole*) fogalmával. Mind a ketten a beszéd egyéni, személyes jellegét hangsúlyozzák.

Nem találunk semmi utalást Gramscinál arra, hogy létezne a saussure-i nyelvezettel (*langage*) azonos vagy hozzá hasonló elképzelése.

A svájci nyelvész jobban elmélyíti elemzését. Azokon az említett sajátosságokon túl, amelyek megegyeznek Gramsci megállapításaival, a nyelvnek több más tulajdonságát rögzíti, nevezetesen hogy homogén, konkrét, reális dolog.

Arra a kérdésre, miért az említett „hiányosságok” Gramsci megfigyeléseiben, a válasz nyilvánvaló. A mintegy húsz oldalt kitevő nyelvészeti tárgyú feljegyzésektől és megállapításoktól nem várhatjuk el azt, hogy a nyelvészet összes alapvető problémáját kellő mélységben tárgyalják, különösen akkor nem, ha gondolatai előadásakor a szerzőt az egységes nemzeti nyelv megteremtésének igénye vezette.

Gramsci és Saussure megállapításai között számos teljes (a nyelv társadalmi alkotás, a beszéd meghatározása), illetve lényegi azonosságot (a nyelv elsődlegessége a beszéddel szemben, illetve a nyelv az egyénen kívül álló; a nyelv közös alkalmazkodás, illetve konvenció terméke) fedezhetünk fel.

Saussure tételei századunk első évtizedeiben az általános nyelvészet egyik nagy jövőjű pólusát alkották. Gramsci nézeteinek az ő gondolataival való összevetése már csak ezért is volt fontos. A bevezetőben már szó volt arról, hogy a másik pólust Olaszországban a croceizmus képviselte.

Croce nyelvészeti nézeteinek megértéséhez vissza kell nyúlni az *Esztétikájában* kifejtett megismerés két formájához, az intuíciónak és a logikához. Az intuíciónak révén az egyedit, az egyes dolgokat lehet megismerni, míg a logika az egyetemesnek, az egyes dolgok között lévő kapcsolatoknak a megismerését teszi lehetővé, és így fogalmakat alkotnak vele.⁵² Az intuíciónak a forma, a szellem tevékenysége birtokába veszi az anyagot, és létrehozza a konkrét formát, aminek a tartalmát az anyag alkotja.⁵³ Mindazok az elemek, amelyeket a forma felhasznált, elveszítik önállóságukat, miközben a konkrét formává egyesülnek.⁵⁴

Az intuíciónak és a logika elválasztása után a következő lépés az intuíciónak és a kifejezés azonosságának megfogalmazása. A kifejezésen nemcsak a szóbeli értendő, hanem mindenfajta emberi megnyilvánulás, alkotás, cselekvés.⁵⁵ Mivel az intuíciónak kifejezés, közte és a művészet között nem minőségi, hanem csak mennyiségi különbség van.⁵⁶ A műalkotások is, ugyanúgy, mint az összes többi kifejezés, föl nem osztható egységet alkotnak, amelynek jellemzője az egymástól elválaszthatatlan tartalom és forma egysége. Minden, addig szükségszerűen létezett kifejezés benyomásokká, impressziókká válik, majd a kifejező tevékenység átdolgozza és egységbe foglalja őket. A tartalom és forma új egységében

⁵¹ CLG 279.

⁵² E 3.

⁵³ E 8–9.

⁵⁴ E 3–5.

⁵⁵ E 11–12., és 14.

⁵⁶ E 15–17.

korábbi állapotukhoz hasonlóan, mégis különbözően jelennek meg.⁵⁷ A kifejezések olyanok, mint megannyi egyén, egyik különbözik a másiktól, éppen az impressziók, és következésképpen a tartalmak állandó változása miatt; a világon semmi nem ismétlődik meg ugyanúgy. A kifejezések osztályozása megengedett, de filozófiailag nem jelent semmit.⁵⁸

Amíg a kifejezések változóak és egymástól különböznek, addig a fogalmak mindig azonosak maradnak.⁵⁹ A fogalmakat, a gondolatokat kifejezések nélkül nem lehet kifejezni, ők az utóbbiak nélkül nem tudnak létezni.⁶⁰ A kifejezések viszont nem önkényesek, hanem a beszélő egyén történelmi-társadalmi, valamint saját pszichológiai feltételei határozzák meg őket.⁶¹ Történelmi-társadalmi feltételek közepette születnek a művészek műalkotásai, avagy lelki rokonságuk. Ennek következtében bizonyos hasonlóságokat, rokonsági látszatot lehet meghatározni a kifejezések nagy változatosságában.⁶² A történelmi-társadalmi kifejezés értelmezéséhez föl kell idézni Croce történelemfelfogását. A történelem, a történelmi megismerés szerinte formáját tekintve intuíció, és filozófiai fogalmak segítségével a megtörténtet, a konkrétat különbözteti meg az irreálistól, a fantáziától; a konkrét intuíciójának a megkülönböztetése a fantasztikus, a művészi intuíciójától. A történelem filozófiai fogalmai ellenére „konkrétum és egyéniség”. A konkrétan megtörtént világot Croce történelminek is nevezi.⁶³ A történelem tehát a valóságnak, a történelmi a megtörténtnek felel meg. A történelem azonban lényegében kifejezés, tehát őrá is érvényes, hogy egyedi és nem fejez ki törvényeket, általános, egyetemes és objektív tendenciákat.

A fogalmak, amint már Croce szavaival mondtam, állandók, míg a kifejezések folytonosan változnak. A kifejezés a fogalomhoz képest egyszerűen csak „jel” vagy „nyom”. Nincs igazi (vagyis filozófiai, egyetemes) jelentése. Igazi jelentést egyenként ad a kifejezéseknek (szavaknak) az, aki fogalmat alkot.⁶⁴ Vagyis ez azt jelenti, hogy a kifejezéseknek nincs az egyénen kívül álló, objektív tényezőktől meghatározott jelentése, jelentésük csak egyéni tényezőktől függ.

Nyilvánvaló az is, hogy az idézett és megemlíttett részekben kifejezéseken Croce többnyire szépirodalmi alkotásokat értett. Ez azonban nem von le semmit annak az értékéből, amit általában az emberi kifejezésekről szándékozott bemutatni.

Croce érdeklődése, különösképpen az irodalmi alkotások esetében, a kifejezések megteremtése, megalkotása és helyük, az emberi agy felé fordul, és nem a kivetítésükre, objektíválásukra⁶⁵, ami hangok, hangszínek, mozgások, színek, fizikai jelenségek révén valósul meg.⁶⁶

Az is nyilvánvaló, hogy miután a nyelv kifejezés, Croce ugyanabból a szemszögből, a kifejezés és jelentés megalkotásának szemszögéből közelíti meg. Szerinte a nyelv, amely egyenlő a beszéddel, a valóságban az egyedi kifejezésekben él,⁶⁷ vizsgálódása tárgya tehát a kifejezésnek tartott beszéd.⁶⁸ Croce visszautasítja, hogy a beszéd konvenció,⁶⁹ és azt állítja, hogy kategória, folyamatos szellemi alkotás. Történelmileg-társadalmilag – a crocei értelmezésben valóságos, létező – meghatározott kifejezéseket használ föl, és minden alkalommal eltérő, gazdagabb jelentést kap, mint az addig meglévők, akár más, akár a beszélő egyén használta is őket.⁷⁰ A beszéd jelentése azonban nemcsak egy adott beszélő esetében változik állandóan. Mivel a kifejezés állandó szellemi és egyéni alkotás, a beszéd nem állandó, hanem megismételhetetlen, egyénről egyénre változó, annak ellenére, hogy úgy

⁵⁷ E 18–19., 23–24., 57.

⁵⁸ E 76.

⁵⁹ E 48–49.

⁶⁰ E 26–27., és 27–29.

⁶¹ E 48–49., 57–59., 81–82.

⁶² E 81–82.

⁶³ E 31–36.

⁶⁴ E 48–49.

⁶⁵ E 56–57.

⁶⁶ E 103–105.

⁶⁷ E 160–161., 143–144., vö. 195–196.

⁶⁸ PE 205.

⁶⁹ E 157., PE 183., és vö. 180–181., 195–196.

⁷⁰ PE 198–199., E 157–158., 164–165., PE 177–178., 182–183., 206–207.

tűnik, valami állandó is van benne.⁷¹ Ez nyilván a társadalomban élő, és mások beszédét is felhasználó egyének beszédében megtalálható tartalom és jelentés hasonlósága.

Az előbbiekben említett „kifejezések” szót természetesen a crocei értelemben kell venni, és nem úgy, mint kiszakítható elemeket, amelyekből a beszéd áll. A beszéd ugyanis fel nem osztható egység, „continuum”, amely egymástól meg nem különböztethető, a mondatból ki nem szakítható szavakból áll.⁷²

Arra a kérdésre, hogyan értik meg egymást az egyének, a válasz az – és ez a módszer természetesen azonos az esztétikum és a nem esztétikum elkülönítésében is –, hogy az egyén beleéli magát, azonosul a másik lelkivilágával. Ennek a módszernek kifejlesztését és biztonságosságát a kultúra, a közlések és szellemi cserék elterjesztésével és fokozásával lehet biztosítani.⁷³ A megértést tehát végső soron a minden egyedi jelenséget átható szellemiség biztosítja.

A Gramsci és Croce nyelvészeti nézetei között levő különbségek magyarázata szerzőik különböző világnézetében és megközelítési módjában keresendő. Croce a nyelvhez mint jelentéshez, belső beszédhez közeledik az egység és a szellemiség talajáról. Gramsci ezzel szemben a nyelvet kommunikációs eszköznek tekintve, a társadalmiság felől közelíti meg.⁷⁴ A fő hangsúlyt Croce az egységre, míg Gramsci a társadalmiságra fekteti. Mivel Croce elsősorban a jelentést, a belső beszédet tartja szem előtt, nézeteit ennek tudatában kell az alábbiakban figyelembe venni. Látszólag ugyanis annyit mondanak, mint Gramsci gondolatai, valójában gyakran kevesebbet.

Mind a ketten megegyeznek abban, hogy a beszéd egyéni. Gramsci szerint benne valósul meg a nyelv. Croce viszont nem tesz különbséget nyelv és beszéd között, a kettőt azonosnak tartja. A nyelv vagy a beszéd, még ha szükségszerűen mások beszédét használja is föl, egyéni mint jelentés. És ha jelentése egyéni, akkor nem határozzák meg társadalmi tényezők. Croceval ellentétben Gramsci megfigyelései teljesebbek. A beszédetől megkülönbözteti a nyelvet. A nyelv társadalmi alkotás, és elsődleges a beszéddel szemben. Kollektív alkalmazkodás, ellenőrzés terméke – úgy is mondhatni, hogy konvenció –, végső soron objektív, az egyénen kívül áll.

A két gondolkodó véleménye a megértésről, a kommunikáció lehetőségeiről, egyéb nézeteikkel teljes és természetes összhangot mutat. A megértést Croce szerint a mindenütt jelenlevő, közös szellemiség biztosítja úgy, hogy segítségével az egyén azonosulni tud mások kifejezéseivel: a kommunikáció maga szintén egyéni aktus. Gramsci elképzeléseiben a megértést, a kommunikációt a nyelv mint társadalmi alkotás teszi lehetővé: a kommunikáció társadalmi tényezőktől meghatározott.

Crocénál, az eddig elmondottak alapján érthetően, nem találunk utalást a nyelv szerkezet jellegéről, Gramscinál viszont hiányzik a croceihez hasonló belső beszéd, pszichológiai folyamatok említése.

Bertoni a crocei indíttatású nyelvszemléletet egyesítette az akkori nyelvi valósággal és a szociológiai tartalmú nyelvelméletek eredményeivel, és alkotta meg a maga rendszerét. Bertoni megkülönbözteti egymástól a beszédet és a nyelvet. Utóbbiról azt állítja, hogy csak elvonatkoztatva létezik, és ebben az esetben csak holt anyag.⁷⁵ A nyelv konkrétan csak a szellemnek a természettel, az anyaggal való szintézisében, egységében létezik, a beszéd aktusában. A szellem a nyelvben objektíválódik, vagy másképpen, a nyelv a szellemben objektíválódik, amikor beszéddé válik. A beszéd a szellemnek az anyaggal való szintézise, egysége. Ebben az egységben a konkrét gondolat kibontakozása a nyelvi anyag objektíválódásával egy időben megy végbe. A szintézis, az egység föl bomlik, majd ismét helyreáll a gondolat kibontakozásában; a beszéd tehát folytonos alkotás, tevékenység.⁷⁶ A beszéd egyszerre egyéni és egyetemes. A szellem, az egyetemes egyéniesül, valósul meg benne. A beszéd az egyetemes egyéniesülése, megvalósulása, a beszéd az egyetemessel nagyon szoros kapcsolatban áll.⁷⁷ Az egyetemes szellem egyéniesül, vagy másképpen az egyén válik egyetemessé, ez a szellem kibontako-

⁷¹ PE 155–156., 170, 193., és vö. 179.

⁷² E 158–160., 165–166., 162–163., PE 178–179.

⁷³ PE 193., és vö. E 130–132., PE 157., E 164–165.

⁷⁴ vö. R 348.

⁷⁵ PFR 11, 12–14., 15.

⁷⁶ PFR 11–12., 54, 49–50., PG 38, 27–28.

⁷⁷ PFR 14–15., 52–53., vö. PFR 48, 41–42., 31.

zása.⁷⁸ A beszéd egyéni jellegéből következik, hogy nemcsak jelentésében, hanem különféle érzelmi, szubjektív töltésében is egyénről egyénre különbözik. Minden egyes személynek a saját beszéde nemcsak a másokétól különbözik, hanem a sajátjától is, amit addig teremtett.⁷⁹

A beszéd továbbá nem külső valami, Bertoni szavaival élve természet vagy nyelv, hanem belső dolog. Következésképpen fő figyelme erre a tényre irányul.⁸⁰ És ez egyáltalán nem véletlen, tekintettel a beszéd szellemi jellegére. A beszédben az egyén megvalósítja saját magát, megtalálja önmagát, és a jelentése abszolút értékkel bír számára.⁸¹

A szellem és anyag egységéből, szintéziséből következik, hogy a beszéd nem lehet meg a nyelv nélkül.⁸² Természetét illetően a nyelv anyag, a már beszélt, objektiválódott beszéd.⁸³

Az egyének, hogy kommunikálni tudjanak, beszélhessenek, az objektiválódott nyelvi anyagot használják föl, amely éppen a kölcsönös megértés szüksége következtében külsőleg egyforma és közös az egyének számára.⁸⁴

A nyelvi anyag egyöntetűsége, egyformasága abból ered, hogy a nyelvi anyag történelmi-társadalmi alkotás.⁸⁵ A történelmiséget, a társadalmiságot nem objektív normák, törvények határozzák meg. Az egyetemes, általános gondolat különböző mértékben hatja át az egyéneket, és bizonyos határok között bizonyos egyöntetűséget teremt bennük, amely a természetét vált, objektivált nyelvben tükröződik.⁸⁶

A nyelvi anyag fejlődése, változásai szellemi eredetűek,⁸⁷ a nyelvi újítások egy egyéntől indulnak ki, és terjednek passzív módon, majd szabadon elfogadják őket a beszélő egyének.⁸⁸ A nyelv története nagyrészt a formából, a gondolat cselekvéséből a tartalomba való átmenet,⁸⁹ tehát a beszéd.⁹⁰

Már volt róla szó, hogy a beszéd a szellem és az anyag egysége. Ehhez az állításhoz híven pontosan meg lehet határozni a nyelv és a beszéd kapcsolatát. A beszéd nyelvvé válik, a nyelv pedig beszéddé. Egymással összefüggnek, az egyik nem tud a másik nélkül létezni, mindazonáltal az elsőbbség a beszédé, amely a nyelv előfeltétele, módosulásainak meghatározója.⁹¹

Kiegészítésül Bertoninak a nyelv és a beszéd viszonyáról alkotott elképzeléséhez, hadd hozzam fel, hogy az olasz nyelvész a beszédet pszichikai lényegűnek tekinti, esztétikai cselekvésnek, érzelemnek. Csak titokzatos, ismeretlen, emberfeletti tényezők alapján választható el a költészettől, és csak a nyelvből kiindulva lehet eljutni hozzá, a nyelvből, amely egyébként kultúra.⁹²

Az eddig ismertetett gondolatokból számos fontos tanulságot lehet kiszűrni.

Bertoni a beszédnek a nyelvtől való sajátos elkülönítésével tisztán elválasztja a jelentést a szignifikánstól. A gondolkodást, a beszédet, és következésképpen a jelentést olyan belső pszichikai tényeknek tekinti, amelyeket különböző érzelmi feszültségek, egyéni, pszichikai jelenségek szükség-szerűen kísérnek. Bertoni a fő hangsúlyt ezekre a belső tényekre – a jelentést is beleértve – helyezi, az egyediségükre, nem pedig a jelentés és a szignifikáns kapcsolatára, arra a kapcsolatra, amely az egyénen kívül áll.

⁷⁸ PFR 74–75.

⁷⁹ PFR 12–14., 26, 76–77., LP 11, PG 21–22., LPO 10–11.

⁸⁰ PG 19, 13. és vö. LPO 13–15.

⁸¹ PFR 74–75., 14.

⁸² vö. még egyszer PG 21–22., 12., LPO 10–11.

⁸³ PFR 14–15., 39, 48, 75–76., vö. PFR 49–50., 15.

⁸⁴ PFR 42–43., 40, 12–14., 38., PG 13–14., PFR 87, 38–40.

⁸⁵ PFR 88, 100–101, 12–14., és vö. PFR 87

⁸⁶ PFR 43–45.

⁸⁷ PFR 98–100., 40–41., 52–53., vö. LPO 8, és PFR 38–42.

⁸⁸ LP 6–8., PFR 12–14., PG 51–54., 14, 47–48., PFR 38–40.

⁸⁹ LP 6–8., és vö. LPO 8.

⁹⁰ PFR 30–31., PG 25–31.

⁹¹ LP 5–9., PG 19–21., LPO 10–11., PFR 75–76., PG 16–19., 55–56., és vö. 13–14., LPO 20–22.

⁹² LP 5–9., LPO 10–11., 20–22., PFR 98–99., LPO 8–9., 11–13.

Az olasz nyelvésznek a történelemtől alkotott fölfogása — azaz, hogy a történelem a Szellem megnyilvánulása, vagy más szavakkal a szellem normáinak, tendenciáinak engedelmessé válik — kizárja azt a lehetőséget, hogy a történelmet az egyénen kívül álló, objektív törvényektől szabályozottnak lehessen fölfogni. Ily módon a nyelvet sem lehet az egyénen kívül állónak, objektívnak tekinteni.

Ami megnyilvánulási formáját illeti, a beszéd nem elválasztott szavakból áll, hanem egységes, „continuum”, a crocei értelmezésben vett mondat.^{9 3}

A beszéd egyéni jelentése, tartalma változatosságának következtében a kommunikáció, egymás megértése annak köszönhető, hogy azonosulunk mások lelkiállapotával az egyetemes szellem révén, amely a beszédekben valósul meg.^{9 4}

Bertoninak a nyelvről adott meghatározása nem volna teljes, ha nem idézném fel egy másik jellemzőjét, vagyis azt, hogy a kultúra, ismeretek hordozója.^{9 5}

A Gramsci és Bertoni nyelvi nézeteiben meglevő alapvető különbségek a beszédről és a történelmiségről alkotott gondolatokban mutatkoznak meg.

Bertoni a beszéd egyéniségét és meghatározó fontosságát hangoztatja a nyelvvel szemben, valamint a belső, pszichikai tényezőket és momentumokat a beszéd vagy a gondolkodás aktusában. Másodlagos szerepet tulajdonít a szignifikánsnak, elszigetelti tőle a belső, pszichikai természetű dolgokat. Világnézetéből következik, hogy a történelmet úgy fogja föl mint az egyetemes szellem megvalósulását, következésképpen az élet jelenségeinek változásait a szellemiség határozza meg.

Gramsci ellenben a nyelv elsődlegességét hangoztatja a beszéddel szemben, és azt is láttuk, hogy lényegében a nyelvet az egyénen kívül állónak, objektív valóságnak tekinti. Marxista világnézetéből ered, hogy a történelmet objektív törvényszerűségektől meghatározottnak fogja fel.

Gramsci és Bertoni ellentétes nézetei tartalmának és horderejének ismerete és tudata adja meg igazi értékét a két szerző látszólag hasonló fölfogásának a nyelv vízszintes tagolódásáról, valamint annak a jellemzőjének, hogy tudás hordozója. Végül Bertoninak a belső, pszichikai tények felé fordulása magyarázza meg azt, hogy miért hiányzik nála bárminemű utalás is a nyelv rendszer voltára, vagy függőleges tagolódására.

Bertoni nézeteivel hasonló elveket vall az elméleti kérdésekkel elvételre foglalkozó, inkább a nyelvészeti kutatás módszereit kidolgozó Bartoli is.^{9 6}

Az elvégzett elemzések és összehasonlítások alapján láthattuk tehát, hogy Gramsci álláspontja lényegében azonosnak mondható Saussure-ével. A beszéd és a nyelv elválasztásával, azzal, hogy utóbbit társadalmi alkotásnak tartotta, hogy elsődlegességét hangsúlyozta a beszéddel szemben, továbbá, hogy kölcsönös alkalmazkodásból származónak, vagy ha úgy tetszik, konvencionálisnak tekintette, az olasz nyelvészet új útjának első nyomvonalát jelölte ki egy olyan korszakban, amikor még kétségbevonhatatlanul uralkodott a crocei indíttatású nyelvészet a maga esztétikai szubjektívizmusával.^{9 7} Az utóbbi a belső, pszichikai momentumok, tényezők hangsúlyozásával a beszéd egyéniségét hirdette, és a nyelvet nem tartotta az egyénen kívül állónak, objektívnak.

Gramsci nézeteinek jelentőségéből semmit nem von le az a tény, hogy őket esetleg Saussure könyvének ismeretében dolgozta ki,^{9 8} sem pedig gondolatainak nem teljes, olykor hiányos kifejtése. Másrészt viszont nem szabad, hogy fölfogásának újdonsága — akár Saussure hatása alatt fogant, akár

^{9 3} PFR 46–47., PFR 53–54., PG 9–10, 43–44., 11–12., és vö. PFR 75–76.

^{9 4} PG 14–16., PFR 87–88., és vö. LPO 22–24.

^{9 5} PG 48–49., LP 5–9., LPO 10–11., 20–22., PFR 15–16.

^{9 6} CT 68., és vö. 125–126.

^{9 7} vö. R 363.

^{9 8} Rosiello azt állítja, hogy a húszas évek végén, a harmincas évek elején Saussure gondolatai még nem hatottak Olaszországban, ahol Croce esztétikai szubjektívizmusa még kétségbevonhatatlanul uralkodott (R 363.); ezt az állítást már más összefüggésben idéztem. Gramsci följegyzései megírásának feltételezett dátuma Rosiello szerint az 1929–1930-as évekre tehető (R 350.). Továbbá azt hangoztatja, hogy Gramsci nem olvashatta közvetlenül Saussure könyvét (R 355.) — mint köztudott, a *Cours* első kiadása 1916-ban látott napvilágot. Nem utasítja viszont el, hogy recenziók útján Gramscinak valamiféle ismerete lehetett a saussure-i könyvről. Még ha nagyon valószínű is, hogy Gramsci tényleg nem olvasta Saussure-t, véleményem szerint mégsem lehet teljesen kizárni azt a feltételezést, hogy noha Gramsci nem elégtette ki kellőképpen a későbbiek során eredeti nyelvészeti érdeklődését, esetleg olvashatta a svájci nyelvész alkotását.

nem – feltétel nélküli lelkesedésre adjon okot. Az eredmény, amelyre jutott, nem más, mint a nyelv szociológiai fölfogásának következetes kifejtése.⁹⁹

A Gramsci nyelvészeti nézeteiről kialakult kép nem volna teljes, ha nem egészülne ki egyéb, röviden felvázolt megjegyzéseivel. A nyelvnek mint műalkotásnak a tanulmányozásával ellentétben, amit Croce és a croceánusok, különösen Bertonio hangoztatott,¹⁰⁰ Gramsci a nyelvet tartja a nyelvészet tárgyának. Nem kibélelti azonban Croce érdemeit, azt tartva róla, hogy nézeteivel lehetővé tette a nyelvészet gazdagodását és előrehaladását.¹⁰¹ A nyelv társadalmi alkotás jellegéből kifolyólag nem lehet másképp az sem, hogy a nyelvi újítások ne volnának szintén társadalmi alkotások. A nyelvi újítások magyarázata a különböző kultúrákban, tehát a más népeken is, és magának a nyelvnek a saját fejlődésében rejlik.¹⁰²

Ebben a részben nem lehet nem meglátni, hogy a nyelv jelentéstani oldalát a fölépítmény befolyásolja, határozza meg, míg a többi nyelvi jelenséget nem külső tényezők befolyásolják, hanem a nyelv belső fejlődése szabja meg.¹⁰³

A kultúra azonban nemcsak a szemantikai téren kiváltott tükröződésekert jelenti, hanem általánosabb értékű, minden, más nyelvek által okozott nyelvi változást jelöl.

A nyelvi újításokat és kölcsönzavakat a mennyiség felől megközelítve Gramsci leszögezi, hogy az említett jelenségek mozgása tömeges és nagyon korlátozott, molekuláris is lehet.¹⁰⁴

Gramsci a korábbi generációknak egyik nagyon kedves témájában, a nyelvek eredetének kérdésében is állást foglal, amit a mai nyelvészek viszont már kihagynak a megválaszolandó problémák sorából, mondja Rosiello.¹⁰⁵ Gramsci egyébként azt a kérdést, hogy a nyelvek közös eredetűek-e, vagy sem, dokumentumok híján megválaszolatatlannak tekinti.¹⁰⁶

Gramsci a nyelvi újítások hagyományos kisugárzási göcaival együtt a nemzeti nyelv elterjesztésének eszközeit is felsorolja. Ezek a következők: az iskola, az újságok, a szépirodalom és a népies irodalom, a színház, a mozi, a rádió, a nyilvános közgyűlések, a különböző társadalmi rétegekhez tartozók beszédkapcsolatai egymással, a helyi dialektusok.¹⁰⁷ Nyilvánvaló, hogy a nemzeti nyelv elterjesztése eszközeinek sorába elsősorban az iskolát, a sajtótermékeket (újságokat, folyóiratokat, könyveket), a színházat, a mozit, a rádiót, és mint nagyon kis hatóerejűeket, a nyilvános gyűléseket és a beszédkapcsolatokat lehet sorolni; az utóbbi kettő inkább a feltételeket alkotja a nemzeti nyelv elterjesztéséhez. Érdemes most felidézni a nemzeti nyelv elterjesztése szempontjából a Tullio De Mauro által legnagyobb hatóerejűeknek tartott eszközöket: az iskolát,¹⁰⁸ a színházi előadásokat, a rádiót és a televíziót,¹⁰⁹ a hivatali apparátust és a hadsereget,¹¹⁰ a sajtót.¹¹¹ Gramsci és De Mauro felsorolásának összevetéséből kitűnik, hogy Gramscinál nem szerepel a hadsereg, a hivatalnoki apparátus és természetesen az akkor még nem létező televízió; a többi esetben megfelelés van a két felsorolásban, kivéve a gyűléseket és a beszédkapcsolatokat. Leszögezhető tehát, hogy a nemzeti nyelv elterjesztésére alkalmas eszközök közül egyeseket helyesen ragadott meg Gramsci, másokat viszont elhanyagolt, vagy túlértékelt.

Az is nyilvánvaló, hogy a Gramsci-féle differenciálatlan felsorolásban a dialektusok csak mint a nemzeti szinten, a nemzeti nyelvben elterjedő kifejezések forrásaként szerepelhetnek, és nem mint a nemzeti nyelv elterjesztésének eszközei.¹¹²

⁹⁹ R 358.

¹⁰⁰ LPO 11–13., PFR 98–99., vö. LP 5–9., LPO 8–11., 20–22.

¹⁰¹ LVN 260–261.

¹⁰² LVN 261.

¹⁰³ vö. R 354–355.

¹⁰⁴ LVN 261–262.

¹⁰⁵ R 360.

¹⁰⁶ LVN 261.

¹⁰⁷ LVN 251.

¹⁰⁸ DE MAURO 88 skk.

¹⁰⁹ DE MAURO 118 skk., 351 skk.

¹¹⁰ DE MAURO 105 skk.

¹¹¹ DE MAURO 110 skk.

¹¹² A dialektusok szerepéről a köznyelv gazdagításában lásd DE MAURO 186 skk.

Az a téma, amely nem sokkal ezelőttig több évszázadon át az olasz nyelv életét feldúlta, a nyelvi vita, a *questione della lingua* volt. Gramsci ezzel kapcsolatban ejtett szavainak elemzéséből kiderül, hogy mivel a nyelv a felépítmény része, a nyelvi vita szükségszerűen a felépítmény többi problémájához, többi tényéhez kapcsolódott. Nem egyszerűen néhány tudós kulturális problémája volt, hanem politikai és kultúrpolitikai probléma.¹¹³

A nemzeti, irodalmi nyelv és a dialektusok kapcsolatát vizsgálva, Gramsci arra az állításra jut, hogy elismeri a dialektusok teljes létjogosultságát, ugyanarra a szintre emeli őket nyelvi szempontból, mint amelyiken a nemzeti nyelv áll. Az egyetlen különbség a nemzeti, irodalmi nyelv és a dialektusok között a beszélők társadalmi, és következésképpen kulturális, politikai, erkölcsi és érzelmi közegében van.¹¹⁴

Gramsci feljegyzései között néhány értékes stilisztikai megállapítást is találhatunk.

A kifejezések esztétikai értéke vagy annak hiánya nem szépségüktől vagy csúnyaságuktól mint immanens feltételektől függ, hanem a műalkotástól. Utóbbiban még a legelcsépelt és legelkoptatottabb kifejezések is újdonságként hathatnak.¹¹⁵ A szépirodalmi alkotások helyes stilisztikai értékeléséhez és értelmezéséhez szükséges, hogy a szóban forgó mű nyelvét összevessék annak a kornak a beszélt nyelvével, amelyben az adott alkotás született – állítja Gramsci Sicardi nyomán. Ez a célkitűzés azonban minduntalan abba a nehézségbe ütközik, hogy nagyon kevés dokumentum áll rendelkezésre a különböző korszakokban beszélt nyelvről.¹¹⁶

Úgy vélem, hogy nyelvészeti nézeteinek ismertetésével és elemzésével valamelyest sikerült bemutatnom Gramsci munkásságának egyik, Magyarországon eddig kevésbé ismert oldalát. Ez az oldal nem aprólékosan kidolgozott fejtegetésekből áll, hanem tömör, vázlatos. Igyekeztem hangsúlyozni, fő gondolatai mennyire voltak jelentősek nemcsak megalkotásuk korában, hanem az utána következő korszak számára is, mert lehetőséget és segítséget nyújtottak ahhoz, hogy a későbbiek során az olasz nyelvészet új, más utakon is elindulhasson. Nézeteit főleg nem olyan rendszerben fejtette ki, mint ahogyan én igyekeztem őket ismertetni, és találhattunk arra is példát, hogy bizonyos esetekben nem mindig találta el a „helyes” megoldást. Feljegyzéseink értékéből és újdonságából azonban mit sem vonnak le ezek a tények. Főleg átaluk kerül hozzánk emberközelbe a gondolkodó és csálhatatlannak egyáltalán nem csálhatatlan ember.

A lábjegyzetekben használt rövidítések feloldása:

- CLG FERDINAND DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*. Párizs, Payot, 1922.²
 CT MATTEO G. BARTOLI, *Criteri tecnici*. In: GIULIO BERTONI–MATTEO G. BARTOLI, *Breviario di neolinguistica*. Modena, Società Tipografica Modenese, 1925.
 De Mauro TULLIO DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, I–II. Bari, Laterza, 1976.
 E BENEDETTO CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari, Laterza, 1922.
 LP GIULIO BERTONI, *Lingua e pensiero. Studi e saggi linguistici*. Firenze, Olschki, 1932.
 LPO GIULIO BERTONI, *Lingua e poesia. Saggi di critica letteraria*. Firenze, Olschki, 1937.
 LVN ANTONIO GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*. Róma, Editori Riuniti, 1971.
 M. Stor. ANTONIO GRAMSCI, *Materialismo storico*. Róma, Editori Riuniti, 1971.
 PE BENEDETTO CROCE, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*. Bari, Laterza, 1966.
 PFR GIULIO BERTONI, *Programma di filologia romanza come scienza idealistica*. Genf, Olschki, 1922.
 PG GIULIO BERTONI, *Principi generali*. In: GIULIO BERTONI–MATTEO G. BARTOLI, *Breviario di neolinguistica*. Modena, Società Tipografica Modenese, 1925.
 R LUIGI ROSIELLO, *Problemi linguistici negli scritti di Gramsci*. In: *Gramsci e la cultura contemporanea* (szerk. Pietro Rossi), II. Róma, Editori Riuniti – Istituto Gramsci, 1970.

¹¹³ LVN 252, 256.

¹¹⁴ LVN 261.

¹¹⁵ LVN 259.

¹¹⁶ LVN 262.

Calvino láthatatlan városai

BANGÓ BEÁTA

Calvino utolsó könyve mindeddig még nem hívta föl magára különösképpen a figyelmet. Pedig ebben hosszú élettapasztalattal, írói útkereséssel kimunkált jelképrendszer áll.

Most is a „beteljesedhetetlen” gyötrő s egyszersmind ösztönző mivoltáról szól, mint már több művében eddig is, akár a mindennapok dolgáról, az emberi gyarlóságról vagy a legtisztább szenvedélyekről, akár a kézzelfogható valóságról írt. Ismét a Miértől és a Hogyanról beszél, cselekedeteink indítékait keresi, és igyekszik föltárni azt az erőt is, amely meghatározza cselekvésünk módját.

Ábrázolásmódját kutatva rögtön rátalálunk azokra a kifejezésekre, amelyek a legjobban megfelelnek e művészet jellemzésére, s amelyek közül kiemelhetjük a szintézis és a szimbólum fogalmát. Italo Calvino egész munkássága céljaként foghatjuk föl a szintézisalkotást, mind formai, mind tartalmi szempontból.

Az alapvetően neorealista indíttatású író életművében ha nem is élesen elszakadó, de mindenképpen elkülönülő szakaszokat fedezhetünk fel, amelyeket éppen az imént említett motívumok kapcsolnak egybe.

Már legelső műveiben, a talán éppen legrealistábbakban kitűnik Calvino pszichologizáló hajlama, a mély lélekrajz elkészítése iránti igény, amely nagyban hozzájárul ahhoz, hogy Calvino prózája rendkívül lírai, olykor bensőséggé váljék. (*A pókfészkek ősvénye, Végül arra száll egy holló* stb.)

A Marcovaldo novellákban líraisága kibontakozik, a már-már balladai sűrítő technikával, a filozofikus kételyek homályos, sejtető megfogalmazásával, eleven életképek alkalmazásával teszi emberközelié Calvino a mondanivalóját, amellyel egy, az ő szemében igen fontos kérdést sugall a számunkra: Lehet-e az ember a társadalomban más, mint életképtelen, megelégedi-e a helyét?

Ám Calvinót környező világunk valóságán kívül különlegesen vonzza a mese, annak is az élő igazsága. Az „élet általános magyarázatának” tartotta őket, amelyek elmúlt időkben születtek, s tudatunkban élnek tovább, hogy segítsenek megőrizni két dolgot: a „vállalásunkhoz való hűséget” és a „szív tisztaságát”.

Ennek jegyében születik a három mese-regény, az *Eleink* trilógia, amelyben megfogalmazódik a teljesség-igény is és kibomlik Calvino igazi erőssége: a szimbolizmus.

A Kettészelt őrgófi, aki az örök csonkaságot jelképezi, a Nemlétező lovag, a valódi létezés hiányának, a felszíni elidegenedésünknek a szimbóluma, az önmagunkkal és a világgal megteremtendő harmóniát kereső Farnászó báró, mind együttesen fejezik ki Calvino nagy kérdőjelét, amelyet az élet értelmének és határainak állít, s ezek a szimbólumok, ha mindig más alakot öltve is, de mindig jelen vannak, műveinek lényegi magvát jelentik.

A trilógia után következő művek ismét a pontos szerkesztés, az esztétikai értelemben vett tipikusság megvalósulásának gyümölcsei.

Legkiemelkedőbb az *Egy szavazatszedő egy napja*, melyben meglátjuk Calvino érzékeny vibrálását az értelmi – érzelmi, a tudati – tudaton túli szférák között. E regény színhelye egy képzelte város, amely azonban lehetne bármely valóságos város is, és amely szimbóluma a jónak és a rossznak, az értelmes és az értelmetlen életnek; ez az a szimbólum, melyben a világ tökéletességéről alkotott elképzelések, kételyek jutnak kifejezésre.

Ismét a fantázia, a látomás kerül előtérbe a *Cosmicomiche* (Kozmikomikák) című kötetben, ahol a számunkra beláthatatlan jövőben cserélik ki az emberek egymás között gondolataikat a már meg nem

található múltból. A könyvben lévő időviszonyt „egy lehetőleg eljövendő régmúlt”-nak nevezi az egyik szereplő, mialatt a tér és az síkjai kiszélesednek, darabjaikra esnek, újra meg újra átrendeződnek, hogy létrehozzanak, érzékletessé tegyenek valami kézzel nem fogható világmagyarázatot, amely azonban mégis megragadja az ember és világa leglényegét. Ez a könyv már Calvino szintéziskereső útjának egy állomása, egy kicsit mese, egy kicsit dráma – a lélek realitása. A *Cosmicomiche* mítoszok tárháza, a mindennapok mítoszaié. A térben és időben egyaránt kiterjedt, anyagi vonatkozásában is, de lélektanilag még inkább izgalmas világ áll a középpontban. A kozmosz mérhetetlen nagysága, a világ elgépiesedésének rémítő közelsége, az ember örökkön való szerencsétlenségének félelme mind-mind egy elveszett világ, az elveszett paradicsom mítoszához hozza elénk, széles szférákban mozogva, az ember teremtményétől egészen a modern, gyötrelmes társtalanság kínjának megrajzolásáig. Ezek a mítoszok érthetők, tiszták, talán tartalmuk megdöbbentő igazságainál fogva, bár a mindennapok mítosza nehezen megragadható: ma már mítosz, ami tegnap még valóság volt, és holnap már mítosz, ami ma még valóság.

Calvino pedig mítoszt épít a bűnből és az erényből, az igazságból és a hazugságból, a csonka, a teljes, a véges és végtelen világból; szinte valamennyi eszméből, amely a szűken értelmezett emberi világot érinti.

Ilyen mítoszrendszert épít ki a pszichologizálás eszközével, homályos metaforák segítségével a *Le città invisibili*-ben is.

Ennek a műnek Calvino életművében elfoglalt helyéről eltérő véleményekkel találkozhatunk, bár alapos vizsgálódásra még senki sem vállalkozott, illetve talán nem is gondolt. Umberto Eco 1976-ban megjelent *A nyitott mű* c. tanulmánykötete azonban néhány sarkalatos kérdés boncolgatásában lehet a segítségünkre, igaz ugyan, hogy éppen azért, mert Calvino olyan eszközökkel dolgozik, amelyeknek vizsgálatára az ecói elemző módszer a legmegfelelőbb. A *láthatatlan városok* ugyanis, egyike lévén a „nyitott mű”-veknek, tág, de korlátozott lehetőségét adja a metaforák értelmezésének.

A calvinói metaforákat persze csak tágabb értelemben tudjuk megnevezni, s nem is abban a szoros jelölt–jelölt viszonyban, amelyben Eco teszi. A *láthatatlan városok*, amely műfajára nézve egyáltalán nem tekinthető regénynek kombinatorikus, makrostrukturális ábrázolásmódja miatt, a maga egészében tökéletesen megfelel az Eco-féle nyitottság-értelmezés ama pontjának, amely szerint a mű a „tudatos szabadság aktusait”¹ segíti elő. Ez a könyv olyan szimbólumrendszerrel dolgozik, amely – kódjainak jólismertsége ellenére – többféle értelmezésre ad lehetőséget, így tehát a mű egyszeri elolvasása után ez nem valószínű, hogy határozott lehet.

A könyv voltaképpen a Nagy Kán és Marco Polo dialógusa: a Kán új és új városokról szeretne hallani, mindet szeretné megismerni, hogy ezáltal valóban birtokba vehesse saját császárságát. Cselekmény tulajdonképpen nincs. Az első probléma a mű szerkezetének az értelmezése: ha nem tekintjük regénynek a *láthatatlan városokat*, akkor milyen műfajba soroljuk? Nem kell csupán Calvino kusza elme-termékének vennünk az egészet? Vagy tudunk esetleg pontos műfaji meghatározást adni, váznak tekintve a Kán és Polo dialógusait, mintegy betétnek a városleírásokat?

A második kérdés, hogy miben rejlik a tulajdonképpeni szimbólum: ezeknek a – nevezzük így – betéteknek a pusztá megnevezéseiben, tehát az „emlékezet”, „kívánság”, „jelek”, „váltogatások” stb. kifejezésekben vagy a dialógusokban megcsillanó motívumokban? Attól függetlenül, hogy ez a két rész azért nem választható szét mechanikusan, a kérdést talán túlságosan is leegyszerűsíténénk ezzel a vagy-vagy föltevessel, hiszen sokkal tágabbak az akár csak egyszeri értelmezés lehetőségei is. Így megoldásra nem is vállalkozhatunk, csak választhatunk egyet a lehetséges irányok közül.

A műben lévő szimbólumrendszer két nagy metaforára bontható, úgy mint a „le città” (a városok) – A és a jelzői, párhuzamai – B. Az A az anyagi valóságot jelképezi, a B az A csoportján át az emberi világhoz van hozzárendelve. Feltételezve az író teljes tudatosságát, a nagyobb (I., II. . .) szerkezeti egységekhez ragaszkodva többszöri átrendezéssel próbáljuk „megfejtetni” a B összefüggéseit.

Első s egyben egyetlen szabályszerűség a minden nagy egység utolsó tagjaként föltűnő újabb elem: I. – „könyved”, II. – „cserék”, III. – „szemek” és így tovább. Önálló szimbólumként lehetne értelmezni ezeket a kisebb elemeket is, de ennek ellentmond az, hogy a rendszernek valamely szabályszerűséghez kellene igazodnia (a fentiek mellett), vagy valamely, az egész rendszeren végigfutó

¹ UMBERTO ECO: *A nyitott mű*. Gondolat, Budapest, 1976, 28.

eszmeláncsorba kellene kapcsolódnia, azonban az egyetlen még szabályosnak mondható jelenség ezeknek az elemeknek a száma: esetenként öt.

A fenti megállapítások, a feltárt tulajdonságok és Calvino szintézis-igényének tudatában arra a következtetésre juthatunk, hogy éppen mert valamiféle teljességnek, egy, a világ csöppet sem egyértelmű törvényszerűségei által irányított fejlődésnek, a le nem zárható végtelennek a kifejezését szolgálják, csak mint egy rendszer sejtetői, de nem pontos meghatározói, mint szimbólumok sugalmazói, de nem pontos megtestesítői jelenhetnek meg.

Végeredményben tehát Calvino csak kérdéseket tesz fel, anélkül, hogy választ is adna rájuk. De kell-e egyáltalán válaszolnia a feltett kérdésekre? Aligha, hiszen az író feladata nem abban áll, hogy tudományos tárgyilagossággal nyilatkoztasson ki megállapításokat. Eco a nyitott mű meghatározásakor utal rá, hogy ez a fogalom nem annyira azt jelöli, hogyan oldják meg a művészi problémákat, mint inkább azt, hogyan vetik fel őket.

Hogy közelebb kerüljünk a mű megértéséhez, szem előtt kell tartanunk, hogy — amint arról már szó volt — Calvino szimbólumai majd mindegyik könyvében megtalálhatók, mintha csak ugyanazt a kérdést akarná az író más és más alakban föltenni. Már maga a „város” egyike a Calvino által legszívesebben használatnak, amellyel a tér kiterjedtségét, a térben realizálódott idő folyamatosságát eleveníti meg.

Ez talán a legjobban érzékelhető abból a párbeszédből, melyben a Nagy Kán úgy fogalmazza meg a kérdést: „Azért utazol, hogy újraéld a múltadat? ”, amit úgy is megfogalmazhatott volna: „Azért utazol, hogy megtaláld a jövődet? ”

Világosan érezzük, hogy ez az utazás az egyik városból a másikba az időben való utazást jelképezi, egyszerre valósul meg a folyamatosság térben és időben, s az idő síkján a múltba vagy jövőbe vezető út teljesen egy lehet:

„Immáron ebből az ő igazi vagy föltételezett múltjából ki van rekesztve; nem állhat meg: folytatnia kell tovább, egy másik városig, ahol várja őt egy másik múltja vagy valami, ami talán az ő lehetséges jövője volt, és most valaki másnak a jelene. A meg nem valósult jövők a múlt ágai: elszáradt ágai.”²

Miért is utazik hát Marco Polo?

Saját magának a megtalálásért. A saját énjének a teljessé tételéért. Hosszan tartó, verejtékes, de bizakodó küzdelem ez: legyőzni a végtelenséget, eljutni a teljességig.

Ez azonban — látszólagos — ellentmondást rejt magában. Az ember a megismerés által saját személyiségének a kiteljesítésére vágyik, viszont tudjuk, hogy a világ, a maga egészében, egy ember számára nem megismerhető. Vagyis amennyiben sikerül eljutni a kiteljesedésig, az egyben azt is jelenti, hogy legyőztük, mi több, magunkévá tettük a végtelent, s így lettünk általa magunk is „határtalanná”. És a folyamatosság, amely összeköt múltat, jelent, jövőt, minden „várost”, amely megállás nélkül lök minket a cél, vagy taszít egy mélység felé, ural mindent: minden viszonyt, ami tértől és időtől függetlenül mindegyre újjászüli magát az emlékek akaratlan segítségével:

„... Elérkeztünk az életben egy pillanathoz, mikor az emberek között, akik ismerik egymást, több a halott, mint az élő. És az ész visszautasítja, hogy más arcokat fogadjon el, más kifejezéseket: minden új arcra rányomja a régi rajzolatokat, mindegyik számára talál egy álarcot, amely a leginkább illik hozzá.”³ Ezekből a szavakból kitűnik milyen célt is szolgál igazából a tér—idő-síkoknak a játéka: a pszichologizmusét. Ezt a misztikus folyamatosságot ugyanis valamiképpen magunkban hordjuk. Calvino azt kutatja, hogyan fejeződik ez ki, mennyiben építi, mennyiben rombolja a személyiségünket, meddig ösztönöz vagy csüggeszt bennünket az a tudat, hogy van valamink, ami a miénk, ami talán éppen saját magunk vagyunk, és ugyanakkor mégis elérhetetlen a számunkra. Lehetünk-e tökéletesek, birtokba vehetjük-e saját birodalmunkat, megteremthetjük-e saját emberségünk kibontakoztatásának a lehetőségét?

Calvino súlyos kérdéseket tesz föl, és habár néha úgy tűnik, mintha kissé pesszimista alapállásból mérlegelné a dolgokat, mégis derülátónak érezzük, mikor a *láthatatlan városok* utolsó soraiban mégiscsak megadja a választ:

² ITALO CALVINO: *Le città invisibili*. G. Einaudi Editori, Torino, 1972, 34.

³ *I. m.* 102.

„Az élők pokla nem valami, ami lesz. Ha van ilyen, akkor ez az, ami már itt van, a pokol, amelyet minden nap élünk, amelyet együttesen alkottunk. Két mód van rá, hogy ne szenvedjünk tőle. Az első könnyű lehet sokak számára: elfogadni a poklot, és részévé válni, mígnem ez a pokol már nem is látható. A második kockázatos, és figyelmet s folyamatos tanulást igényel: keresni és fölismerni tudni, hogy ki és mi az, ami a pokol közepén nem pokol, és időt, teret adni neki.”⁴

Ezekbe a szavakba Calvino talán ars poeticáját foglalta bele: hitét a jobbá válás lehetőségében, az ember határtalan erejében, végtelen perspektívájában. A könyv pedig szinte rákényszeríti az olvasóját, hogy „részt vegyen”, mérlegeljen s feleletet adjon maga is. Egészen bizonyos, hogy a könyvnek annyi „olvasata” lesz, ahány olvasója, de mindenki eljut majd a nehezen megközelíthető lényegig, ha sikerül megragadnia valamit a metaforák rendszeréből.

⁴ CALVINO: *Le città invisibili*, 170.

Arrigo Castellani: I più antichi testi italiani

Edizione e commento. Pàtron, Bologna, 1976²

Létrejöttét oktatási követelmények határozták meg, így Castellani könyve az összes, 1150 előttről származó olasz szöveget közli, valamint azokat, amelyek a XII. század második feléből származnak, vagy akkorra datálhatók. A szövegek többsége népnyelvi (volgare) (*Iscrizione della catacomba di Commodilla*, *Placiti campani*, *Formula di confessione umbra*, *Iscrizione di San Clemente*, *Conto navale pisano*, *Carta osimana*, *Testimonianze di Travale*, *Memoratorio del Monte Capraro nel Molise*, *Dichiarazione di Paxia*, *Carta fabrianese*, *Carta picena*, *Ritmo bellunese*, *Declaratoria pistoiese*), és a mindössze három nem éppen népnyelvi (volgare) dokumentumnak is (*Indovinello veronese*, *Glossario di Monza*, *Postilla amiatina*) megvan a maga jelentősége vegyes, latin és népnyelvi jellege alapján, hogy az új, beszélt (volgare) nyelv fejlődési folyamatát meg tudja világítani és ki tudja egészíteni.

Az egyes elemző cikkek felépítése a következő módon tagolódik: az illető dokumentum leírását, tágabb környezetének (pergamen, kódex, környezet) és tartalmának bemutatását magának a szövegnek a bemutatása és lábjegyzeti fordítása követi. (Kivételt képez a *Veronai fejtörő* [*Indovinello veronese*] és a *Campaniai végzések* [*Placiti campani*], ebben a két esetben a mondatok értelme a tudósok magyarázatainak átfogó ismertetése során alakul ki és finomodik tovább.) Az egyes formák értelmező-etimológiai elemzését — esetenként a különleges sajátosságokra utalással egészül ki — nagyon sok esetben megelőzi a szerzőtől általánosnak és fontosnak tartott fonomorfológiai és írásbeli sajátosságoknak a kiemelése. Annak az oka, hogy ezt az elemzést miért hagyta el néhány szöveg vizsgálatánál, a szerzőnek nyilván abban a célkitűzésében keresendő, hogy elkerülje a már más esetekben kiemelt vonások ismétlését. (Az *Osimói okmányról* [*Carta osimana*], a *Picenói okmányról* [*Carta picena*], és a *Pistoiai végrendeletéről* [*Declaratoria pistoiese*] van szó.) Ha ez tényleg így van, akkor Castellani-nak nem kellett volna elkerülnie őket, ugyanis ismétlések, utalások formájában fellelhetők a könyvben, elég csak megemlíteni a *nanti* (222. o.), *nnanti* (152. o.), *oienantio* (204–205. o.) és *enquannanti* (101. o.) szavakat.

A tárgyalásnak erre a vázára a dokumentumok olyan sajátos témái és problémái fűződnek föl, mint a datálásuk (*Indovinello veronese*, *Iscrizione della catacomba di Commodilla*, *Glossario di Monza*, *Formula di confessione umbra*, *Iscrizione di S. Clemente*, *Conto navale pisano*, *Dichiarazione di Paxia*, *Declaratoria pistoiese*), a helyhez kötésük (*Indovinello*, *Glossario*, *Conto navale*), tartalmuk és a körülményeik értelmezése, vesszoraik, mondataik sorrendjének és versmértéküknek kikövetkeztetése (*Indovinello*, *Glossario*, *Postilla amiatina*, *Iscrizione di S. Clemente*, *Conto navale*, *Testimonianze di Travale*, *Carta picena*, *Ritmo bellunese*), a dokumentumot ugyanaz a személy írta-e vagy esetleg másvalaki is (*Indovinello*), a kétféle görög nyelvi forma összevetése egymással (*Glossario*), a népnyelv (volgare) használata jogi dokumentumokban, datálása (*Placiti campani*) és használatának okai (*Testimonianze*), a dokumentumok megírásának valódi oka, valamint nyelvezetüknek kapcsolata a korszak beszélt nyelvével (*Placiti*). Egyik esetben sem hiányzik a szövegek első kiadóinak, valamint a kiadásai és kommentárjaik rövid bibliográfiájának feltüntetése.

Az eredeti szövegeket kísérő fordításaiakon kívül még az is jellemzi, hogy értelmezve, a modern írásjelek szerint írta át őket a szerző. Ezenkívül tipográfiaiailag jól elkülönülnek a kommentároktól. A szóban forgó tudós filológiai munkáját még értékesebbé tette azzal, hogy jelöli a feloldott rövidítéseket (a pénznevekre vonatkozók kivételével), a kihagyott részeket, a törléseket, az elhagyandó és a

viszaállított részeket, és mindegyiket különféle jelekkel különbözteti meg egymástól. Ugyancsak jelezte az eredeti sorok elkülönülését, és a széleken, egy újabb jellel minden ötödik sort feltüntet az ötös jelölés alapján. Csak három esetben szakított a szövegek szokásos, soronkénti bemutatásával. Az *Umbriai gyónási szöveg*mintát (Formula di confessione umbra) és a *Travalei tanúvallomások*at (Testimonianze di Travele) paragrafusokra osztotta. Az első esetben őket a megfelelő kommentárok kísérik. Végezetül pedig a *Monzai szójegyzék*et (Glossario di Monza) bekezdésként mutatja be, jóllehet elkülöníti az eredeti sorokat is.

A könyv egyik sajátos érdeme, hogy két kevésbé ismert és csak alkalmanként közzétett dokumentumot közöl és terjeszt el szélesebb körben: a *Commodilla katakombájának felíratát* (Iscrizione della catacomba di Commodilla) és a *Pisai hajóépítési számlát* (Conto navale pisano).

A kötet további erénye abból ered, hogy a szövegek közlésén túlmenően a kommentárokat a szerző a szakirodalom legfontosabb eredményeinek felhasználásával dolgozta ki. Nem szabad azonban az eddig megfogalmazott gondolatok és vélemények egyszerű összeállítására gondolnunk. Könyvének bevezetőjében a szerző nagy szerénységgel megjegyzi, hogy sikerült néhány olvasatot és értelmezésbeli nehézséget megoldania (5. o.). A valóság azonban egészen másképp fest. A cikkeknél szinte nincs is olyan területe – magyarázó, etimológiai, filológiai –, ahol ne volnának Castellaniak saját elképzelései, javaslatai. Azokban az esetekben, amelyekben a szerző erna személyes kiegészítései hiányoznak, majdnem mindig megtalálható az állásfoglalása a sokat vitatott témák valamelyike mellett vagy egyszerűen a jelenségek kiegészítése, kiemelése más példák segítségével.

Az alábbiakban a tudós sok kiegészítése közül csak néhánynak futólagos felvázolására szorítkozom.

Olyan híres tudósok, mint Schiaparelli és Schiaffini véleményével ellentétben Castellani Chiari-val együtt azt állítja, hogy a két felírást, a *Veronai fejtörőt* (Indovinello veronese) és a következő mondatot, két különböző személy írta. A szerző állítása a két írásmódnak azokon a különböző sajátosságain alapszik, amelyeket a szerzőtől segítségül hívott Emanuele Casamassima írástörténeti szakvéleményében kiemelt. Castellani több más tudós nyomán elfogadja a szöveg veronai eredetét. A mondatok helyes sorrendjének megállapításához hasonlóan sok erőfeszítésbe került a fejtörő alanyának a megállapítása. Szerzőnk elfogadja Parrinónak azt az állítását, hogy az író az alany (amit sokan mások is állítanak), mindazonáltal néhány megállapítását nem találja helytállóknak. Castellani nem ismeri el, hogy a földműves és az író cselekvése között tökéletes párhuzamot és megfeleléseket lehessen föllátni. Nem lehet elfogadni a *se pareba* kifejezés helyettesítését *tres pareba*-ra. Utóbbiban *tres* „csoda”-elem volna, és a tollat fogó három ujjra utalást szolgálná. A lehető legnagyobb változatosságot lehet tapasztalni a fejtörő nyelvi típusának megállapításánál is. Mondták már népnyelvi olasznak (italiano volgare), félig népnyelvinek, alapjaiban latinnak, úgy is vélekedtek róla, hogy a többé-kevésbé helyes latin és a népnyelvieskedő latin (latino volgareggiante) szembenállása tudatának tükröződése. Castellani állásfoglalása az utóbbihoz hasonlít nagyon. Azt állítja, hogy a szöveg lényegében latin, mint ahogy kulturális előfeltételeit is tekintve középkori latinon fogalmazták meg. Mindemellett népnyelvi kifejezések (volgarismi) tudatos beillesztését is megtaláljuk benne, és így „átgondolt dialektális irodalmi szövegnek” is lehetne tekinteni.

Egy fejtörő középkori latinon való megfogalmazása és létezése, valamint a szöveg nyelvi végeredménye között azonban van valami különbség. Véleményem szerint nagyon nehéz, ha nem éppen lehetetlen, pontosan megállapítani, hogy a kérdéses szövegben a latin vagy a népnyelvi (volgare) vonások vannak-e többségben. A latinizmusok és a népnyelvi sajátosságok (volgarismi) oly mértékben fonódnak össze, hogy minden effajta mennyiségi próbálkozást hiábavalóvá tesznek. Elég egy példát kiragadni Monteverdi elemzéséből, amit Castellani is közöl. *Pareba* morfológiai és lexikai tekintetben népnyelvi (volgarismo), ellenben a *b* betű használata írásbeli latinizmusnak számít, mint ahogyan latinizmusnak számít a szó, ha a *se pareba* kifejezésbe helyezzük és vizsgáljuk meg, mert *parebase* kellene hogy legyen a Tobler-Mussafia törvény értelmében. „Tiszta” latinizmus talán csak egy van, *semen*. A vélemények sokféleségét tehát egy újabbal lehetne gazdagítani, vagyis a szöveg „vegyes”, de meg lehet elégedni a félig népnyelvi (semivolgare) meghatározással is.

Ami a *Monzai szójegyzék* (Glossario di Monza) származási helyét illeti, Castellani Sabatinival együtt kizártnak tartja, hogy a dokumentum venetói eredetű. Erme elmélet nagyon érvényes bizonyítéknak tekinti a *cusler* szót és variánsait, *fledemerio*t azonban nagyon gyenge bizonyítói értékűnek ítéli meg ebből a célból. Sabatini feltételezésével szemben, hogy tudniillik a szöveg a Pavia vagy Ravenna

környéki vidékekről származik, a szerző Contininak a véleményét fogadja el a dokumentum esetleges lombardiai eredetéről. Nem fogadja azonban el érvelésének nagy részét, jöllehet nagyon szoros kapcsolatban áll a szöveg eredetéről szólóval – nagyon éleselméjűnek és eszesnek tartja őket –, és fenntartja ezzel kapcsolatban kételyeit. Hozzáfűzi még, hogy a *coglari* szóban található *-cl-* mássalhangzó-kapcsolat eltérő fejlődése alapján (a modern dialektusokban *-č-* lett belőle) – amit egyébként Sabatini is jelez – Emilia-Romagna tartományt is ki kell zárni a származási helyek közül. Ezt a megállapítást erősíti meg a latin *-br-* mássalhangzó-kapcsolat fejlődése. Míg Észak-Olaszország nagyobb részében a fejlődés eredménye a dialektusokban *-vr-* (pl. milánói *lavor* 'ajak'), addig az emilia-romagnai és a cremonai dialektusokban a végeredmény *lābar -er*, valószínűleg a latin *labbru(m)*ból. Az *i* és *ū* hang között átmeneti stádiumban lévő görög *v* hangot visszaadni próbáló *i* és *u* használatában mutatkozó ingadozás is kizárni látszik az emilia-romagnai eredetet, mivel az *ū* hiányzik ezekben a dialektusokban. Castellani elfogadja D'Arco Silvio Avalle meghatározását a dokumentum nyelvi típusának meghatározásához: „latinum circa romanum” (románhoz közel álló latin).

Ami a *Campaniai végzéseket* (Placiti campani) illeti, a szerző amellett foglal állást, hogy a dokumentumok Montecassino monostor által szervezett, mondvascsinált perekre utalnak. Néhány dokumentumnak tovább pontosítja (*Umbriai gyónási szöveg minta* – Formula di confessione umbra), valamint megerősíti a datálását (*Pisai hajóépítési számla* – Conto navale pisano; *Paxia hagyatéki bevallása* – Dichiarazione di Paxia). Saját szövegmagyarázatokkal (*Pisai hajóépítési számla* – Conto navale pisano; *Picenói okmány* – Carta picena) áll elő, vagy már meglévőket (*Amiatái széljegyzet* – Postilla amiatina; *Szent Kelemen-templombeli felirat* – Iscrizione di San Clemente; *Travalei tanúvallomások* – Testimonianze di Travale).

Nagyon fontosnak kell tekinteni szerzőnknek azt a próbálkozását, hogy rekonstruálja a *Bellunói versikét* (Ritmo bellunese). A *Roland-ének* egy tetszőleges szakaszát felhasználva arra a megállapításra jut, hogy tizenegy szótagú epikus verssorokról van szó. Valószínűnek tartja továbbá, hogy a négy verssor közül az első kettőt egy, a Castel d'Ardo elfoglalását elbeszélő énekből vették, és hozzájuk illesztettek még kettőt.

Jelen recenzió terjedelme nem teszi lehetővé, hogy Castellanimak az egyes formák magyarázó-etimológiai elemzésére vonatkozó összes kiegészítését egymás után felsorolhassam, sem azt, hogy akár csak utalhassak rá. Csak néhányat említek meg a példa kedvéért. Castellani egy sor vagy teljesen elhanyagolt, vagy felületesen vizsgált szó elemzésével egészíti ki a *Monzai szójegyzékről* (Glossario di Monza) szóló kommentárokat és tanulmányokat. Nagyon gazdag a szerző javaslataitól az *Umbriai gyónási szöveg mintáról* (Formula di confessione umbra) szóló kommentár. Közülük is kiemelkedik az *M. Acc.* rövidítés új magyarázata. A tudósok előzőleg *Me accusóra* oldották fel a rövidítést. A rövidítés figyelmes olvasásából kiderül, hogy a nagy *M*-et pirossal írták, és pont áll utána, valamint az *a* betűt is pirossal írták. Ez azt jelenti, hogy az *M* független az *Acc.*-tól. Ezt a megállapítást a Tobler-Mussafia törvény is alátámasztja. Castellani szerint *M* az ötvenedik zsoldár címét – *Miserere mei Gesù* – jelöli, amely valószínűleg a gyónás minden részét kísérhette. Új etimológiai magyarázattal áll elő sok szóval kapcsolatban, közülük csak néhányat említek: Gosmari (*Iscrizione di S. Clemente*), adesatura (*Conto navale pisano*), maccioni (*Testimonianze di Travale*), oregre (*Dichiarazione di Paxia*), Plandeo, Plandideo, Blandideo (*Carta picena*).

A szóban forgó könyv bevezetőjében Castellani elismeri, hogy a különböző kommentárok között „különbségek és stílusbeli ugrások” vannak. Nem szabad tehát meglepődni azon, hogy a magyarázó-etimológiai kommentárokból olykor elhanyagolt szavak vagy nem teljesen elmélyített részek tűnnek elő. Ezek száma azonban nem nagy, és csak egynéhány megjegyzést teszek velük kapcsolatban.

A *Sessai végzés* „mostrai” szavában az *n* használata minden bizonnyal írásbeli latinizmus. Az *n* hiánya a *Teanoi Memoratorium és Végzés* (Memoratorio e Placito di Teano) ugyanabban a szavában valószínűleg a szó valós ejtésének tulajdonítható. Ezt megerősíti, hogy az *-ns-* mássalhangzókapcsolatból az *-n-* nagyon hamar kikopott már a népi latinban (lásd G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, I, Einaudi, Torino, 1970³). Talán nem lett volna haszontalan, tekintettel a könyv oktatási célkitűzésére, megmagyarázni a *-k-* hangnak *-g-* hanggá változását a *Szent Kelemen-templombeli felirat* (Iscrizione di S. Clemente) *Gosmari* nevében. Rohlfs tájékoztatása szerint a szóeleji *c-* hangnak az *a*, *o*, és *u* hangok előtt *g*-vé alakulása görög eredetű szavakban már a népi latinra jellemző sajátosság volt. Ez a folyamat későbbi korszakban is megtalálható, és nemcsak a görög eredetű

szavakban. Ehhez a típushoz tartozó változások fellelhetők Toscana különböző vidékein, Elba szigeten, a lazioi és dél-umbriai dialektusokban, Abruzzo északi részén, a nyugati lombard dialektusokban, a piacentinai és a parmai dialektusokban (Rohlf, id. mű, 197–199.).

En a következőképpen magyarázom ezt a jelenséget. Ismeretes, hogy a hangzóközi -k- mássalhangzó -g- vé alakult Toscana északi és északnyugati részében, valamint egész Észak-Itáliában (Rohlf, id. mű, 269–270.). Ez a változás azután valószínűleg kiterjedt azokra a szókezdő k- hangokra is, amelyek a szavaknak a beszédláncolatban való elhelyezkedése következtében hangzóközi helyzetbe kerültek. Tekintettel az olasz szavak nagyon gyakori magánhangzó végződésére, ez nem ritka jelenség. Aztán ez az átmenet kiterjedt és megszilárdult azokban az esetekben is, amelyekben a szókezdő k- nem került hangzóközi helyzetbe a beszédláncolatban. Úgy tűnik, ezt a föltételezést megerősíti a szókezdő k- hang azonos sorsa – amennyiben a mondatban hangzóközi helyzetbe kerül – a szavakon belül elhelyezkedő hehezettlen ejtett hangzóközi -k-éval a toszkán hehezéstől jellemzett területen. Rá lehetett volna mutatni, hogy az *Osimói okmányban* (Carta osimana) szereplő *li* (a *si li dono* kifejezésben) *gli*-nek felel meg, még akkor is, ha a *Szent Kelemen-templombeli felirat* „*falite dereto*” kifejezése kapcsán már volt róla szó, hogy a *l'* hangot a *li* írással adták vissza.

A Molisei Capraro-hegyi memoratorium egyes formáinak vizsgálatában a szerző elhanyagolta a *llabore* szót, talán azért, mert nagyon könnyű és nyilvánvaló népnyelvi sajátosságnak (volgarismo) tartotta. Első pillanatban a *b* betű és az *e* végződés következtében sietős, egy kicsit elnagyolt írású latinizmusra vagy kevert esetre lehetne gondolni. Sok olyan jel van azonban, amelyek a szó teljes mértékű népnyelvi (volgare) jellegét bizonyítják. A sietős írásmód a szóvégi *m* elhagyása miatt, úgy tűnik, kizártnak tekinthető, mert az *m*, jöllehet rövidített formában, de szabályosan szerepel tárgy- és birtokos esetben a szöveg többi részében: *ipsum*, *Monte Caprarum*, *Sanctorum* stb. A *b-nek v* helyett való használata azzal a régi hagyománnyal magyarázandó, ami abból a korszakból maradt fenn, amikor *b* és *v* β lett, majd pedig *v* (lásd 27–28.). Szintén a népnyelvi (volgare) jelleg mellett szól az a tény, hogy az illető szó az egész dokumentum leghosszabb népnyelvi (volgare) mondatában szerepel: „... et pro facere orationem quilli iurni li quali non gisseru a llabore.” Közismert, hogy a déli dialektusokban az *a* prepozíció után a következő szó szókezdő mássalhangzója megkettőződik (Rohlf, id. mű 237.; és lásd F. D'Ovidio, *Fonetica del dialetto di Campobasso*, in *Archivio Glottologico Italiano*, 4/1878, 179–180.), és ez a jelenség az írásmódban is tükröződik a mi szövegünkben. Nehezen elképzelhető, hogy az *ad* prepozícióban a *d* elhagyását okozó hanyagságból a prepozíciót követő latin szóban jelölnek a szintaktikai mássalhangzó-kettőződést, ha az nem volna népnyelvi (volgare) ejtésű – és ebben az esetben népnyelvi (volgare) kifejezésről van szó. Végezetül pedig a *llabore* szónak mint népnyelvi (volgare) alaknak az alátámasztására álljon itt a *Dizionario Etimologico Italiano*-ban (Barbèra, Firenze, 1966) szereplő *lavore* szó.

A *Paxia hagyatéki bevallásában* (Dichiarazione di Paxia) szereplő azokat a szavakat, amelyekben a hosszú zárhangok megrövidülnek, ki kell egészíteni a *camixoto* és a *rota* kifejezésekkel – valószínűleg elkerülték Castellani figyelmét. A *vidola* és *boda* szavak -a végződésének hiányzó magyarázata (*vidolt* várnánk az eredeti *vidulusból*, és *bottit* *buttimból*) szerintem az -a végződésű főnevek hatásában és analógiájában keresendő.

Abból, hogy a -d- hangot visszaadják a *boda* és *buada* szavakban, az következik, hogy a hangzóközi -t-ből lett hangzóközi -d- eltűnése még nem következett be abban a korszakban, vagy a legjobb esetben nem sokkal korábban kezdődött el (vö. Rohlf, id. mű, 273.). Rambaldo di Vaqueiras *Contrastójának* genovai dialektusban írt sorai a XII. század második feléből d-vel és anélkül írt formákat tüntetnek fel: *millorado* (23., 28. s.), *escalvao* (23., 23. s.), *marì* (23., 25., 78. s.), *toesco* (23., 74. s.), *fraello* (24., 82. s.), *vestì* (24., 83. s.) (A szavakat a következő kötetből idézem: *Crestomazia italiana dei primi secoli con prospetto grammaticale e glossario* per Ernesto Monaci, per cura di Felice Aresé. Presentazione di Alfredo Schiaffini, Società Editrice Dante Alighieri, Roma–Napoli–Città di Castello, 1955). Egyetlen hangzóközi -d-vel álló alak jelenlétét nagyon könnyen a rimelés követelményeivel lehet megmagyarázni. Ha ez igaz, akkor ez azt jelenti, hogy a hangzóközi -d- eltűnése befejeződött a XIII. század második felére. A XIII. és XIV. század fordulójáról származó *Rime genovesi* (Genovai versek) csak olyan alakokat tartalmaznak, amelyekben tökéletes eltűnésének jeleként hiányzik a hangzóközi -d-. Csak néhány példát sorolok fel: *lairaor* (in *Contra quedam detractorem*, 491. 2. s. – továbbra is a Monaci-Aresé alapján, id. mű), *contra* (uo. 3. s.), *peccae* (in *Contra lectores et non factores*, 492. 22. s.) stb. – a példák száma igen nagy.

Ami a *buada* szóban a hangzóközi -g- hang eltűnését illeti, Castellani ezt nem tartja szabályosnak, mert a mai liguriai dialektusokban a *büga* kifejezés őrződött meg – talán piemonti dialektusbeli kölcsönszóra vagy esetleg piemonti hatásra lehet vele kapcsolatban gondolni. Éppen a piemonti dialektusok sajátossága ugyanis, hogy a -k- > -g- hangváltozásból származó -j- az i, ö, ü hangok mellett kikopik, pl. *fürmia*, *sür* 'scuré'; *fö* 'fuoco' (Rohlfs, id. mű, 269.).

Castellani könyvének újabb jellegzetessége, hogy széles filológiai látásmód jellemzi. Számos esetben kerül elő sok dialektális vagy újlatin példa bizonyos kommentárok kiegészítésére vagy megerősítésére. A szerző aprólékossága például egészen a *Pisai hajóéptési számla* (Conto navale pisano) mondatai sorrendjének meghatározásához vezet el. A mondatok szerkezetileg hét típusba oszthatók (lásd 135.). Nagyon meglepő, hogy gondossága ellenére két szerkezeti fajta elkerülte a szerző figyelmét. A kérdéses mondatok a következők: „*In remora col filio Orselli sol. xxx.*” (128.) – *in* + tárgy + *személy* (kapcsolata ismeretlen a *col* prepozícióval kapcsolatos értelmezésbeli bizonytalanságok miatt) + *pénzösszeg* szerkezettel; és „*A polamari serratura di . . . dr . . .*” (130.) – *a* + *személy* + *berendezése vagy munka* + *pénzösszeg*. Még ha az első mondatot ki is lehetne zárni a *col* prepozícióval kapcsolatos értelmezésbeli homály miatt, a másodiknak a szerkezetét nem lehet fölfedezni a Castellani-tól felállított szerkezeti sémák egyikében sem.

A kötet kommentárjait az általánosságban igénybe vett főművek bibliográfiája előzi meg, és mindegyiket az illető kommentárral kapcsolatos tanulmányok és cikkek – amennyiben egyáltalán léteznek és több van belőlük – bibliográfiája követi. A kötetet három mutató – szerzői, valamint a legfontosabbnak tartott formáké és jelenségeké – egészíti ki, valamint az első kiadást követően megjelent recenziókban és cikkekben kifejtett megjegyzéseket és véleményeket tartalmazó jegyzetek. Végezetül a *Commodilla katakombájában lévő felirat* (Iscrizione della catacomba di Commodilla), a *Monzai szójegyzék* (Glossario di Monza), az *Umbriai gyónási szöveg minta* (Formula di confessione umbra), a *Szent Kelemen-templombeli felirat* (Iscrizione di San Clemente), a *Pisai hajóéptési számla* (Conto navale pisano), a *Travalei tanúvallomások* (Testimonianze di Travale) és a *Picenói okmány* (Carta picena) faksimiléi találhatók meg.

Mindent összevetve az *I più antichi testi italiani* kitűnő kötet, még ha van is néhány hiányossága. Nemcsak az ismeretterjesztő és oktatási célkitűzéseknek felel meg, hanem filológiai és magyarázó-etimológiai újdonságokat is tartalmaz, nagy filológiai és tudományos értékkel rendelkezik.

Víg István

Giorgio Padoan: Introduzione a Dante

Firenze, 1975, Sansoni, 140 p.

Giorgio Padoannak, a kiváló olasz irodalomtörténésznek, a Velencei Egyetem Olasz Irodalom Tanszéke tanszékvezető professzorának könyve, a *Bevezetés Dantéhoz* nem csupán a szakma elismerését vívta ki lényegre törő, alapos, friss, lendületes előadásmódjával (dicsérő recenziók egész sora jelent meg róla Branca, Paolozzi, Muresu stb. tollából), hanem azokét is – és ez sem lebecsülendő –, akikhez elsősorban szólni akart, az egyetemi hallgatókét. Könyve ui., amely 10 000 példányban jelent meg – ez igen magas szám olasz viszonylatban – pillanatok alatt elfogyott. (Sajnos utánnymására nincs mód, mivel a kiadó időközben megszűnt.)

E banálisnak tűnő dicséret és megállapítás magyarázatául még csak annyit, hogy Dantéről az olasz olvasó számos művet olvashat, a diákok és az egyetemisták pedig különösen sokat, hiszen az olasz irodalomtanítás középpontjában álló dantei életműről valamilyen formában írni szinte valamennyi olasz egyetemi tanár számára kötelező és kvalifikáló penzum. Nos, Padoan új Dante-életrajza e nagy és színvonalas bőség közepette is érdekes és magával ragadó könyv. Az e témakörben megjelent legszínvonalasabb könyvek méltó folytatása és meghaladása. Gondolok itt elsősorban M. Barbi (*Dante, vita, opere e fortuna*, 1933), F. Maggini (*Introduzione allo studio di Dante*, 1936), U. Cosmo (*Guida a Dante*, 1947) könyveire. Padoan, akinek kritikai tevékenysége elsősorban Boccaccio, Dante és a Cinquecento színháza témakörében teljesedett ki, kiváló medievalista. Az, és nemcsak mint irodalom-

történész, hanem mint kultúrtörténész is. Dante élete, művei és kora ebben a komplex kultúr- és irodalomtörténeti szelvényben kerül bemutatásra, mégpedig úgy, hogy a szociológiai, kultúr- és vallástörténeti érdeklődés soha nem nyomja el az irodalomtörténészt és viszont.

Ezt a kiváló arányérzékét kiegészíti másik erénye, az ugyanis, hogy nem követi – mint kritikus – azt a több százados, nálunk is fellelhető hagyományt, amely szerint Dantéről csak lelkendezve és aggályos irodalmiaskodással lehet írni, mint ahogy idegen tőle az ugyancsak divatos, mindenáron való deheroizálás is. Dante portréja éppen ezért, ha egészében nem is új (hiszen nem is ez a célja, lévén összefoglaló jellegű, az eddigi kritikákat és adatokat a legújabb kutatásokkal összevető és pontosító szakkönyv), mégis egészen más. A megszokott kliséktől eltérő, izgalmas; bizonyos részletkutatásokat tekintve pedig új szempontokat és összefüggéseket (Dante és Vergilius) feltáró olvasmány. Egy szikárabb, keményebb, kevésbé romantikus, kevésbé hősi, de sokkal emberibb Dantét ismerünk meg könyvéből. Padoan mintha kedves szerzője, Boccaccio ihlette volna meg. Boccaccio Dante-életrajzát ugyanis ugyanaz az objektivitásra törő, mégis visszafogottan szeretetteljes ábrázolásmód jellemzi, mint – mutatis mutandis – az övét. De nemcsak ebben a szemléletmódban van hasonlóság. Padoan tudatosan vállal közösséget Boccaccio (és a korai Dante-magyarázók) megállapításaival. Vallja és leírja, hogy Dante életrajzában, de főleg a száműzetés első éveit bolyongásainak leírásakor „nagy bizalommal kell ragaszkodni a Boccaccio által írt életrajz adataihoz legalábbis addig, amíg azok nem bizonyulnak visszavonhatatlanul tévesnek.” (62. l.)

Könyvének újdonsága éppen e téren megkapó. A *Codice diplomatico* adataira való hivatkozások, Dante politikai tevékenységét, örökösödési ügyeit illetően, a *Levelek* gazdag és szerencsés idézése a művek magyarázatakor, a korai életrajzírók és kommentátorok állításainak elfogadása és bizonyítása olyan dokumentumok alapján, amelyek ugyan ma nincsenek birtokunkban, de amelyeknek léte és adatai kikövetkeztethetők, és a már említett, Boccaccio írta életrajzra való támaszkodás adják meg Padoan könyvének azt az újszerűséget, amely a pozitívista jellegű hiperkritikusok pedantériájához viszonyítva valóban azonnal érzékelhető.

Ugyancsak az újdonságok közé tartozik a *Színjáték* fogantatásának – Padoan szavaival „la folgorazione mistica” (84. l.) – elemzése, amely a *La vita nuova* (XLII) „mirabile visione”-jára és a *Convivio* (II, VII, 6) azon soraira támaszkodik, ahol Dante így ír: „Io era certo, e sono, per sua graziosa rivelazione [Beatrice], che ella era in cielo.” E helyek elemzése során Padoan megállapítja, hogy mintegy párhuzamosan érlelődött meg Dantében a „vizionárius” öntudattal együtt nagy irodalmi vállalkozásának, a *Színjátéknak* a gondolata, és hogy annak „egy első firenzei vázlata, amelyet később radikálisan átdolgozott és teljesen átirrt” (91. l.), mint hipotézis, nagyon valószínű.

Ezt a gondolatort támasztja alá a Vergilius és Dante közötti kapcsolat új szempontú értelmezése is. Vagyis az, hogy Dante mint a középkor gyermeke mit olvasott, mit olvashatott ki az *Aeneis*ből. Így ír: „miként Vergilius az isteni Providenza akaratából írta meg a Császárság poémját, Krisztus eljövételét mintegy előkészítve, ugyanúgy érezte ő [Dante] saját magát mintegy kijelölve arra a misszióra, hogy a Veltro közeli eljövételét meghirdesse.” (84. l.)

Padoan könyve tehát mindazok számára érdekes és szükséges olvasmány, akik a Dante-kutatók legújabb eredményeit, a régi kommentátorok eredményeinek találó újraértelmezését és az ebből adódó következtetéseket ismerni kívánják. Padoan olvasmányos szövegét imponálóan megbízható, gazdag jegyzetanyag kíséri. A szerző Dante életét részletes alapossággal és pontossággal úgy mutatja be, hogy az egyéni életút eseményei és a művészi pálya fontosabb állomásai állandó kölcsönhatásban, egymást feltételező szigorú egyensúlyban vannak egymással. A különböző filológiai jellegű problémákat tárgyaló részek és a kifejezetten szövegelemző kutatások – éppen a fentiek miatt – soha nem válnak csak a szakértők számára érthető és érdekes ismeretanyaggá. Szervesen beleépülnek az életrajz megfelelő mozzanataiba, mint ahogyan a már említett kiváló jegyzetanyag is. Így bomlik ki előttünk a *La vita nuova* a maga alapvető fontosságában, így Dante racionalizmusa és miszticizmusa, a Fiore-probléma vagy a *De Monarchia* kronológiája. Ez a módszer hozza oly közel a *Commedia* – retorikus-poétikus, ugyanakkor eszkatologikus – genezisének már említett komplex problémáját is.

Alapvető fontosságú és marxista igényű az a mód is, ahogy a szerző – a középkori kultúra világának elmélyült ismeretéből kiindulva – a korabeli reagálásokat és kulturális hátteret, a korai szövegelemzéseket és azok eredményeit mindig szem előtt tartva kommentálja a *Színjátékot*. Csak egyetérthetünk a szerzővel, aki azt állítja, hogy elégtelen minden olyan szövegolvasási kísérlet, amely az ideológiai vonatkozásokat háttérbe szorítva, az esztétikai és az irodalmi kérdéseket – egyoldalúan –

előnyben részesítve kíván eleget tenni feladatának. A *Színjáték* tele van izgalmas, meglepő, olykor kifejezetten negatív jellegű belső ellentmondásokkal. (Így pl. Dante és a polgárság, az új nép problematikáját illetően.) Ám ezeket az ún. kényes kérdéseket nem megkerülni kell, ellenkezőleg, bátran feltárni. Padoan ezt teszi. Számára ui. a *Színjáték* „nem homogén és merev márványtömb, hanem olyan mű, amely mozgásban van, olyan, amely képes a szerző véleményének, sőt még pillanatnyi kedélyállapotának állandó regisztrálására is.” (89. l.)

Dante életét és műveit Padoan öt fejezetben tárgyalja, és a fejezetek címűl találó és jellemző Dante-idézeteket használ fel a tárgyalandó témák belső összefüggéseinek minél plasztikusabb érzékeltetésére.

Az első fejezet címe „*Le dolci rime d'amor*”, amelyben Dante költői hitvallásának kialakulását és poétikájának lényegét tárgyalja (7–37. l.); a másodiké „*Popule meus, quid feci tibi*”, amelyben Danténak, a politikusnak drámáját elemzi (39–57. l.); a harmadiké „*Questo sarà la luce nuova, sole nuovo*”, amelyben a költő kulturális és nyelvészeti munkásságát méltatja (65–78. l.); a negyediké „*Questi non cibera terra né peltro*”, amelyben a *Színjáték* keletkezésének szinte kibogozhatatlan világába, a kortársi világ eseményeibe és a nagy mű politikai és vallásos ihletésének forrásaihoz vezet el (79–106. l.); és végül az ötödik, záró fejezet „*Se mai-continga che 'l poema sacro*”, amelyben Dante állandó reménykedése kap hangot költővé koronázását illetően, és az a vágya, hogy szeretett-gyűlölt Firenzéje egy napon személyét teljesen és visszavonhatatlanul rehabilitálja. (107–131. l.)

Padoan könyve nélkülözhetetlen olvasmány nemcsak a Dantét szeretők és értők, hanem mindazok számára is, akik a középkor világát, annak belső összefüggéseit ismerni kívánják. Ha kritikai megjegyzést eddig nem mondtunk, akkor most meg tesszük: csak sajnálni lehet, hogy ez a remek, világos, életteli, gondolatébresztő könyv csak ennyit adott nekünk. A szerző sokkal többet tud e korról és Dantéről. Csak remélni lehet, hogy a nemsokára megjelenő új Dante-tanulmánykötete, *Il pio Enea, l'empio Ulisse*, amelyben a klasszikus hagyomány és a középkoriság kérdéseit vizsgálja Danténál, kielégíti várakozásunkat.

Rózsa Zoltán

Umberto Artoli: La scena e la dinamica

Bologna, Pàtron, 1975

A futurizmus dokumentumainak kiadása, majd F. T. Marinetti műveinek újbóli megjelentetése a századelő egyik legjellegzetesebb és legnagyobb hatású „izmusának” emléanyagát tette könnyen hozzáférhetővé. Az ezzel foglalkozó, megélenkült tudományos kutatást feltehetően ösztönözte az új-avantgarde művészeti mozgalmában visszhangzó örökség is: sorra jelennek meg elemzések az immár történelmi távlatból szemlélt futurizmus összetevőiről, világképéről, poétikájáról. Umberto Artoli, a XX. századi színház kiváló ismerője (a padovai Egyetem Magisztrátusán színház-történetet ad elő, az *Il Portico* c. folyóirat szerkesztője) ezúttal az olasz futurizmus legjellegzetesebb megnyilvánulási formáit: a színapdi-produkciókat elemzi könyvében. Végig szem előtt tartja a futurista soirée-k és az egyéb művészeti ágak (képzőművészet, irodalom), valamint a manifesztumok közös jegyeit, így műve az egész futurista mozgalom megértéséhez is megadja a legfontosabb tájékozódási pontokat.

Az első fejezetben a futurista poétika kulcsszavainak megállapítása mellett szerző elemzi azokat a fogalmakat is, amelyek a hagyományos színházzal szembeni kritika céltáblái voltak. A „megjelenítés” (presentificare) fogalmában nem csupán a színapdi művek, hanem az irodalmi „paroliberismo” lényegét is megragadja Artoli: a grammatikai (és poétikai) kötöttségek lerázása nem egyszerűen anarchisztikus mozzanat, hanem a koncentrált kifejezési formák lehetősége is. A megjelenítés ugyanakkor etimológiailag is tartalmazza a jelen idejűvé tevés törekvését, ez utóbbinak alapos elemzése a „passatismo” elkéseredett üldözésének gyökereire világít rá. A futurista színház fejlődésében — summázza gondolatmenetét a szerző — az előadás vitalizálásától az élet előadásszerűvé válásig vezet az út.

Könyvének második fejezetében Artoli a futurista képzetvilág „topográfiáját” vázolja föl, elsősorban az *idő* és a *halál* megjelenési formáit vizsgálva. A problémák felvetése a leglényegesebb pontokon történik, és ha egyes részkérdéseket más megvilágításban látunk is (például az ironia hiányát a futurizmusban, amely Palazzeschi alaposabb elemzése nélkül kevésbé meggyőző, avagy a „komolyság” kérdésében a dadával való éles szembeállítás, amely a soirées kissé egyoldalú értelmezésén alapul),

jelentős és új megállapításokat találhatunk ebben. Mindenekelőtt a *tér* és az *idő* legyőzésének azt az interpretációját, amely kimutatja, hogy ezáltal a *halál* fogalmával szembesíthető vívmányhoz jutottak. Ezzel Marinettiék ugyanis meghaladták a kiindulópontjukat: a nietzschei és bergsoni világnézetet, és olyan új rendszer körvonalaait sejtették, amely nem köthető egyértelműen az addigi filozófiai rendszerekhez.

A meggyökeresedett ítéletek felülvizsgálata indokolt a futurizmus sokat emlegetett „nőgyűlöletének” esetében is. Nem csupán a *Futurista nők kiáltványáról* van szó — amely lényegesen eltér a marinettianus vonaltól, hiszen az érzékiséget értékként tételezi —, hanem Marinetti néhány megállapításáról is, melyek lényegesen változtatnak azon a képen, amely az alapító kiáltvány nyomán került a köztudatba. Az a tény, hogy az álomban és az érzelemben Marinetti utópisztikus lehetőséget lát az ember kiteljesedésére, a futurizmus „leggépiesebb” irányzatának bizonyos humanizmusára figyelmeztet. A „második futurizmus” kérdéséhez is fontos adalékokkal szolgált a színpadi produkciók vizsgálata: Vasari és Fillia azokhoz a motívumokhoz térnek vissza, amelyeket (pl. a testiség, érzékiség, homály stb.) éppen mint a *halál* hordozóit vetette el a mozgalom első szakasza.

A továbbiakban — a futurista színpadi hős jellegzetességeinek meghatározása után — az alapvető és egymással ellentmondó viszonyban lévő motívumok elemzésével a futurista színház eszmei kellék-tárát tekinti át Artioli. A legfontosabb elemek: a *szoba* (mint bezárt tér), a megszállott *szolga* (mint élő-halott lény), mindkettő a passzivitás, a *halál* megtestesítője; velük szemben az *ablak* és az *előtér* mint az életteliség hasadécai; a felbontás módozatai közül pedig maga a „berobbanás”, az egymásba-hatolás és a megfordított szimmetria, a paradoxonok alkalmazása, az analogizmus és a színesztézia. Ebben az elemzésben is módot talál arra a szerző, hogy tényekből kiindulva vizsálja felül a közhit közhelyeit. A *háború* motívuma például — állapítja meg helyesen — azon túl, hogy kétségtelenül az intervenció mellett agitál, metaforikus értelemmel is bír: a közönség agresszivitásában találva rá a képzetvilágának megfelelő polémikus jellegre. A futurista művészet metaforáit érdemes volna még szélesebb körben vizsgálni. Corradini és Settimelli, de Palazzeschi műveiben is hangsúlyos szerepet kapnak a könnyűség—nehézség, magasság—mélység ellentétpárok, ezek elemzése bizonyára nem lenne haszontalan. Az ilyen vizsgálódás az összes művészeti ágra kiterjesztve hozhat csak eredményt, nagy kár, hogy a szerző enged alaposágából, mikor a képzőművészeti vonatkozásokat tárgyalja. A *futurista festészet technikai kiáltványát* pl. Scrivero nyomán idézi, a hivatkozott rész pedig (a tér—idő viszonylatok kérdése) aligha általánosítható a futurista festészet egészére, hiszen éppen a szimultaneitás felszínesebb vagy átgondoltabb alkalmazása legalább háromféle irányzatot tesz megkülönböztethetővé a futurista festészet első szakaszában.

Az utolsó fejezet a futurista „csodavilág” fogalmának bevezetésével a szürrealizmus és a futurizmus viszonyának vizsgálatához is fontos szempontokat ad. A Breton révén közismertté vált „csodavilág”-poétikának számos jellegzetességét megtalálhatjuk már Marinettiék tevékenységében (pl. a *megkettőzés*, a *mágikus*, az *abszurd*).

Összegezve: Umberto Artioli könyve századunk egyik igen fontos avantgarde művészeti mozgal-mának új megítéléséhez segít hozzá. Vizsgálatának homlokterében a futurista színházi produkciók állnak, a példás elemzések következtetései azonban szélesebb körben bontakoznak ki: a futurista mozgalmon belüli összefüggések és a századelő világképét meghatározó társadalmi-eszméletörténeti háttér rendszerében.

Takács József

A padovai Filológiai-nyelvészeti kör füzetei

A „füzetek” valójában szerény megjelölése azoknak az egyenként kb. 150—450 lapnyi köteteknek, 1976-ig összesen nyolcnak, amelyek *Quaderni del Circolo filologico-linguistico padovano* sorozat-cím alatt jelentek meg a Liviana Editrice kiadónál Padovában Gianfranco Folena kezdeményezésére és szerkesztésében.

Folena, a padovai egyetemen először az Olasz nyelvtörténeti intézet, majd az Újlatin filológiai intézet tanszékvezető egyetemi tanára, hozta létre 1963-ban ezt a „Filológiai-nyelvészeti kört”, azzal a célkitűzéssel, hogy rendszeresen minden szerdán délután, felolvasó ülésen hallgassák meg egy előadót

vagy egy munkacsoport értekezését és utána szabad vitát tartsanak felette. Előadók és közönség egyaránt kerül ki a tapasztalt és tekintélyes nyelvészek és filológusok közül, éppen úgy, mint a tudományos kutatás szárnypróbálgató fiataljai köréből, egy jól sikerült bölcsészdoktori értekezést bemutató ifjú szerzőből vagy az éppen erre készülő egyetemi hallgatóból, a tudás rejtelmeivel most találkozó gólyából, hazaiakból és külföldiekből, különféle nyelvészeti és filológiai irányzatok képviselőiből. A személyi és emberi tudományos nézetek kifejtésének szabadsága bátorítja a fiatalokat a gondolkodásra, a vitakészségre, és kedvező légkört biztosít számukra ahhoz, hogy egyáltalában megszólaljanak.

Folena maga, a Kőr létrehozója, fáradhatatlan és bölcs irányítója, a végletes nézetek tapasztalt és tapintatos helyreigazítójaként elnököl. Nem látványosan, hanem szerényen, de tudatosan végzi ezt a nagy tudományszervező és tudománydidaktikai munkát. Szerényen tagadja, hogy a Kőr tevékenységében valami nyelvészeti-filológiai iskola működne, amikor azt állítja, hogy a kör nem akar iskola lenni, hanem jó értelemben vett eklekticizmussal különböző iskolák találkozóhelye, különböző utak közös keresésének műhelye, nyitott kapu a nemzetközi tudományos érintkezések felé, egy ma divatos szakkifejezéssel élve, „interdiszciplináris” kapcsolatok keretében különböző elvek és módszerek közlés és megvitatás útján való tapasztalatcseréje. 1973-ban ezek a munkaülések elérték a háromszázat. Hol van ez a szám — tette fel a kérdést éppen 1973-ban Folena professzor — a „Firenzei nyelvész kör” ezer összejövetelétől, amelynek minden pénteken tartott felolvasó ülésein maga Folena is nevelkedett, s amelynek példája ösztönözte őt a padovai filológiai és nyelvészkr megindítására. *Habent sua fata* . . . Ha nem is végzetserűen, de szükségszerűen jutott el Folena ahhoz, hogy a nyelvészet mellett művelje a szélesebb és szűkebb értelemben vett filológiát, és átadja nagysugarú tudását. Hogy csak olasz neveket említsek, mesterének tartotta a klasszika-filológus Giorgio Pasqualit, aki emellett kiváló olasz nyelvtörténész is volt, stilszta, a mai olasz nyelv és társadalom történeti távlatú kutatója. Folena, tudományos toleranciája mellett, tőle örökölhette a crocei *nyelvészet-esztétika* azonosítással szembeni bizalmatlanságát éppúgy, mint a gyakran dogmatizmusig vitt formális logikai irányzatok iránti gyanakvását. Pasqualinak Bruno Migliorinivel való találkozása éppen olyan gyümölcsöző volt annak idején, mint később Folénáé, aki Migliorini és Giacomo Devoto mellett az egyik legjelentősebb olasz nyelvészeti folyóirat, a *Lingua Nostra* (a *Magyar Nyelv* és a *Nyelvőr* sajátos olasz ötvözet) társszerkesztője lett, majd főszerkesztője és utódok a nagy mesterek halála után. Az olvasó talán túlzásnak tarthatja Folena tudományos neveltetésének, majd vezető szerepének kiemelését, holott ez adja az egyetlen lehetséges magyarázatot a padovai Kőr létrehozására, nevének megválasztására és arra az egyre tekintélyesebb arányokat öltő tudományszervező és kiadói tevékenységre, amely — bárhogy tiltakozik is ellene — Folena munkájával, ihletésére, tanítványainak, követőinek és barátainak, egyszóval „iskolájának” tőle ösztönzött közös és egyéni alkotásaival alakult ki. A „Körnek”, amelyet Folena az „interdiszciplináris” megjelölés helyett szívesebben nevez Schleiermacher és Spitzer nyomán „Zirkel im Verstehen”-nek, filológiai és egyszersmind nyelvészeti fogantatása igazolja a hagyományos és az új, szövegkutatásokon alapuló elvek és módszerek széles körű és komplex alkalmazását a „füzeteknek” nevezett kötetekben. Ezek részint a Circolo ülésein elhangzott előadásokból állnak össze, vagy doktori értekezésekből kinőtt tanulmányokból, vagy a Circolótól most évente szinte már rendszeresen Bressanóban megrendezett hazai és nemzetközi méretű kisebb-nagyobb kongresszusok anyagából, esetenként egyetlen szerző monográfiáiból.

Így született meg sorra az eddigi nyolc kötet. Az első 1967-ben (325 lapon), öt szerző tanulmányát közli (*Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*). Középpontjában áll a XX. század olasz költészetének három nagy alakja: Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti és Eugenio Montale költői nyelvének elemzése. Melléjük szinte idő- és korszakjelző határként helyezkedik el Clemente Rebora, a századelőnek Gianfranco Continitől újra felfedezett költője, a XIX. század költői nyelvének formabontója, a másik végén pedig Cesare Pavese, a hermetikusok utáni legérdekesebb költői nyelvi kísérletnek megteremtője. Szerzők: Fernando Bandini, Lorenzo Polato, Pietro Spezzani, Pier Vincenzo Mengaldo, Anco Marzio Mutterle. Megjegyzendő, hogy a kötet stíluselmzései számos példát szolgáltatnak Gáldi László egyetemi olaszstiliztika-jegyzetéhez és a belőle kinőtt *Introduzione alla stilistica italiana* című könyvéhez (Pàtron, Bologna, 1971).

A 2. kötet 1970-ben jelent meg (*Lingua e strutture del teatro italiano del rinascimento*, 453 lap). Ugyancsak öt, különböző szerzőtől származó (Luigi Vanossi, Marisa Milani, Mario Tonello, Deanna Battaglin, Pietro Spezzani) tanulmány vázolja fel benne az olasz nyelvtörténet egy sajátos területének, a színpadi nyelvnek eddig legátfogóbb képét. Szólnak a szerzők a XVI. század nagy

komikus triászáról: Machiavelli (és firenzei népnyelvéről), amely Terentius klasszicitásával ötvöződik, Angelo Beolcóról, ragadványnevén (darabjainak egyik népi alakja után) „Il Ruzzante”-ről, aki reneszánsz kori padovai népnyelven írt, talán a Venetóban elterjedő firenzei irodalmi nyelv ellen-súlyozására, Pietro Aretino maró támadásáról az irodalmi nyelvi hagyományok ellen. E három középponti alak után, az ellenreformáció cezuráját követően két új nyelvi hagyomány keletkezik: a melodramák dallamos, barokkos szó-szövege és a Commedia dell'arte számos nyelvjárásban megnyilvánuló mozgékony, dinamikus rugalmassága. Ez az a két terület, amelyen Itália képes volt példát nyújtani a fejlettebb színházi kultúrával rendelkező európai országoknak.

A 3. kötet (*Forma e parola nel cinema*, 1970, 160 lap) egyetlen szerzője Gian Piero Brunetta, fiatal filmkritikus, aki 1969-ben tűnt fel doktori értekezéséből írt monográfiájával (*Umberto Barbaro e l'idea del neorealismo*), és most négy tanulmány füzérét nyújtja ebben a kötetben, kutatva a film és a nyelv kapcsolatát. Az elsőben visszanyúl a némafilm hőskoráig, Griffith-ig, Stroheimig és a húszas évek nagy szovjet filmművészetéig, majd a mai olasz film két kiemelkedő alkotójának, Pasolininak és Antonioninak munkáin keresztül elemzi a film három különböző, de összefüggő problémakörét: egy tanulmányban a film retorikájának fontosságát és funkcióit, egy másodikban az irodalmi mű útját a filmmé válásáig, a regényíró Pasolini meg a filmíró és rendező Pasolini között, valamint Pavese és Antonioni találkozásán keresztül, egy harmadikban a szöveg szerepével foglalkozik a két rendező műveiben. A szerző mindvégig úgy látja, hogy film formális megalkotása, sajátos jelrendszere elsődleges az irodalmi kiindulóponthoz képest, és annak a rangsornak megállapításában, amelyben a nyelvi közlés helyet foglal a filmszerű közlésen belül.

A 4. kötet (*Profili linguistici di prosatori contemporanei*, 1973, 464 lap) öt monografikus, történetileg kapcsolódó tanulmányban foglalkozik Emilio Cecchi, Carlo Emilio Gadda, Elio Vittorini, Vasco Pratolini, Cesare Pavese műveivel, elsősorban stílusuk elemzésével, s ezen keresztül a kortárs olasz prózának, különösképpen a művészi prózának nyelvi hagyományaival is. Mindegyik tanulmány a saját látószögéből állandóan figyelemmel kíséri az írók nyelvének és stílusának, lélektani és ideológiai kozmoszának összefüggéseit. A tanulmányok szerzői: Mauro Brusadin, Paola Marinetto, Anna Panicali, Sabatina Matarrese, Anco Marzio Mutterle.

Az 5. kötet, Sergio Raffaelli monográfiája (*Semantica tragica di Federico della Valle*, 1973, 303 lap), szinte időrendi folytatása az olasz reneszánsz színpadi nyelvét taglaló 2. kötetnek. Egy nagyerejű tragédiarodalmi hagyomány hiánya Itáliában arra ösztönöz, hogy ebben a vonatkozásban az olasz nyelvtörténet egyes csomópontjait újabb vizsgálódásnak vessék alá a sajátos olasz történeti és társadalmi fejlődéssel összefüggésben. Ehhez a törekvéshez járul hozzá a későreneszánsz, korabarokk Della Valle pesszimista tragédia-nyelvzetének taxonómiai és szemantikai elemzése. Fontosságát jelzi az a tény, hogy Della Valle az olasz irodalom legkiemelkedőbb tragédiaírója Vittorio Alfieri előtt.

A 6. kötet (*Attualità della retorica*, 1975, 219 lap) tartalmazza az 1973-ban Bressanóban tartott I. olasz–német filológiai-nyelvészeti konferencia anyagát. A retorika újrafelfedezése, interdiszciplináris alkalmazása, egy „új retorika” felvetése Chaim Perelman által nagy elvi és gyakorlati jelentőségre tett szert napjainkban a különböző tudományágakban: így Perelman érvelési elméletében, a nyelvészetben, az irodalmi szemiotológiában, a formalista és strukturalista verselemzésben, a nyelvészeti szövegelemzésben. Gianfranco Folena konferenciányitó előadásában a régi és az új retorika viszonyával foglalkozott, Cesare Vasoli filozófiatörténész Perelman és munkatársnője, Olbrecht-Tyteca „nouvelle rhétorique”-jával; és mind Folena, mind Vasoli, mind Rudolf Baehr általában a retorika újraéledésével. Mások a retorikai elemzést alkalmazták az egyes területeken: Renato Barilli, Aldo Rossi általános elvekben, de gyakorlati példákkal, Erika Kanduth Carlo Emilio Gadda műveiben, Francesco Donadi az örület költészetében a görög tragédiaíróknál, Mario Mancini Bernard de Ventadorn trubadúr szemantikai és ideológiai mezőiben, Mario Wandruszka a fordítás interlingvális kérdéseiben, Antonio Daniele a reklámyelvben, Gian Piero Brunetta a filmtechnikában, különösen a montázsban, Ivano Paccagnella Palmiro Togliatti politikai beszédeiben, Hans Ulrich Gumbrecht az 1789-es francia nemzetgyűlésen alkalmazott meggyőzőési formulákban.

A 7. kötet (*Lingua e cultura del Cinquecento*, 1975, 371 lap) öt tanulmányt fog össze Mario Pozzi tollából: a szerző különböző optikával és módszerekkel vizsgálja a XVI. században a nyelv és a kultúra viszonyát, amelyet nehezzé és bonyolulttá tett a latin nyelv tekintélye éppúgy, mint az elvont formákban megkövesedett irodalmi olasz nyelv használata. Lodovico Dolce, Pietro Aretino, Niccolò Machiavelli és Francesco Guicciardini, Paolo Sarpi, de elsősorban Vincenzo Borghini nyelvi nézeteit

vizsgálja; az utóbbinak sikerült felülemelkednie a reneszánsz hedonizmus előítéletein, és felhívni a figyelmet a túlzottan irodalmi olasz nyelvhasználat veszélyeire. Borghini szögezi le akkor, hogy a nyelv és a kultúra között nem szabad szakadéknak támadnia, mert minden nyelv olyan formális struktúrák rendszere, amelyek meghatározott kultúra kifejezésére jöttek létre. A Függelékben Pozzi új kritikai kiadásban közli az *Introduzione al poema di Dante per l'allegoria* és a *Difesa di Dante come cattolico* korabeli írásokat, amelyek, bár szerinte nem tulajdoníthatók Borghininek, mégis úgy minősíthetők, mint a XVI. század második felének legjelentősebb Dante-kritikái.

A 8. kötet (*Poetica e stile*, 1976, 200 lap), amelyet Lorenzo Renzi gondozott, nyolc tanulmányt közöl különböző költészettanokról és költői nyelvekről, több évezred átívelésével Arisztotelész színházi nyelvelméletétől a San Remo-i slágerfesztivál szövegíróinak „költői söpredékéig”. Francesco Donadi a beszéd és a színpadi cselekvény-látvány közti viszont elemzi, Lorenzo Renzi a struktúra és szöveg viszonyát, Riccardo Scrivano az úzus („uso”) és a nyelvi viszonylagosság fogalmát Tassónál, Cesare Galimberti Giacomo Leopardi egy költeményének üzenettartalmát és formáját, Pier Vincenzo Mengaldo Aldo Palazzeschi költészetének egy ritmikai állandóját, Mariarosia Giacom a plurilingvizmust Ardengo Sofficinél, Gilberto Lonardi a költészet rejtett anamnéziséit Eugenio Montale költészetének mélystruktúrájában — Giacomo Leopardi, Ugo Foscolo és Robert Browning hatásának feltárásával, s végül Fernando Bandini a költői beszéd dalra írt áruvá válását a slágerszövegekben.

A nyolc kötet közül hat elé írt Gianfranco Folena bevezetőt, a hatodik kötet kongresszusi anyagának nyitó előadását ő tartotta, a bevezető írásának feladatát csak a 4. kötetben vette át Pier Vincenzo Mengaldo.

Nem véletlen, hogy ezt a jelentős kiadói vállalkozást Folena igazgatja, s hogy ez egyáltalában létrejöhett, ahhoz az ő „furor filologicus”-a, tudománycsiholó szellemi sugárzása, kitartó tudomány-szervező munkája, tudományos tekintélye kellett. Az érett tudósok mellett tanítványainak, fiatal munkatársainak írásai mind egyéni alkotások, indíttatásuk azonban, az írói szöveg iránti tisztelőjük, a nyelv és társadalom, a nyelv sokoldalú társadalmi összefüggései iránti haladó szellemű érdeklődésük, sokoldalú módszeres közelítésük a témához, részben témaválasztásuk is mesterüknek bölcsen liberális, és ugyanakkor magas mércét állító, haladó ideológiát képviselő szellemi jelenlétéről tanúskodik. A tanulmányok fokozatosan sorra veszik az olasz nyelv- és irodalomtörténet minden jelentős korszakát, alkotó személyiségét és műfaját, elhanyagolt területeken végeznek úttörő munkát és újabb feladatokat jelölnek ki, mint például a színpadi nyelv történetének vizsgálatában, a retorika újabb kutatásában. Példát mutatnak a szöveg és kultúra különböző és termékeny megközelítési módjaira, régi témák újrafelvételének szükségességére és alkotó újraértékelésére mai, egyre bővülő és új eszközökkel gazdagodó módszeres eljárásokkal. A bressanonei kongresszusok most már évről évre rendszeressé és egyben nemzetközivé is válnak, folytatják a retorika újraértékelésében megkezdett munkát, s ígérik (az időközben esetleg már meg is jelent) új köteteket *Retorica e politica*, *Retorica e poetica* címen. Minthogy ezek az újabb kötetek a II. és III. olasz–német konferencia anyagát közlik (a 6. kötetben az I. találkozó anyaga szerepel), s mint ahogyan a sorozat 8. kötete az 1972-ben Padovában tartott olasz–román konferencia anyagának egy részét adta közre, egyre jobban kirajzolódik a nyelv és a nyelven keletkező irodalmi alkotások közti összefüggések nemzetközi síkon való közös és interdiszciplináris tanulmányozásának tudatos szervezése a padovai Filológiai-nyelvészeti kör kezdeményezésére. Meggyőződésem, hogy rajtunk is múlik, szándékozunk-e kivenni a részünket ebből a kollektív műhelymunkából, amelyhez a magyar italianisztika és általában a magyar filológia új színeket és tartalmakat képes nyújtani, mint ahogyan számunkra is nyújt tanulságokat a padovai Filológiai-nyelvészeti kör munkássága. Előzmények már vannak. Kedvező visszhang fogadta eddig többek között Sallay Géza, Rózsa Zoltán, Szabó Árpád, Szabó Győző és e sorok írójának előadásait is a padovai Körben.

Fogarasi Miklós

Leo Spitzer: Studi italiani

A cura di Claudio Scarpati. Milano, 1976, Vita e Pensiero.

Leo Spitzert¹ a stíluskritika megalapítójaként tartják számon. Valójában azonban életműve elválaszthatatlan az őt megelőző törekvésektől: ilyenek pl. Charles Bally stílusztikai vizsgálódásai vagy Vossler munkássága, aki Croce *Esteticájának* elveit a végletekig vive a szoros értelemben vett nyelvészeti vizsgálódást (fonetika, morfológia stb.) teljesen alárendelte a számára egyedül létező tudománynak, a stílusztikának.

Vossler legizgalmasabb követője éppen Spitzer, akinek – bár maga tagadja ezt az eszmei rokonságot² – életműve félreérthetetlenül tanúskodik erről. Látásmódja, amelytől nem idegen a freudi szemlélet sem, elmélete a nyelvészeti elemzés fontosságáról az irodalomkritikában, valamint egészen újszerű szövegközpontúsága a stíluskritikának új távlatokat adott. Ezen az elméleti alapon állva mindig úgy olvas, mintha először olvasna, tehát a filológusok, a nyelvészek vagy az irodalomkritikusok által már leartatott területet mint felfedezésre várót járja be. „Io cerco di derivare lo stile linguistico di uno scrittore soltanto dalla lettura delle sue opere, e le sue leggi soltanto da lui stesso. La lettura, una lettura approfondita, è per così dire il mio unico strumento di lavoro . . . Il mezzo più sicuro per arrivare ai centri emotivi di scrittori o di poeti (non dimentichiamo che essi, prima di scrivere, *parlano* interiormente) è quello di leggere e leggere i loro testi, con vigile attenzione rivolta alle peculiarità che sorprendono nel loro linguaggio . . .”³ A nyelvi elemzést nem abszolutizálja, a műszerkezetének elemzésével együtt végzi. Szerinte a nyelv – Humboldt terminológiájával élve – nem más, mint a „belső forma” külső kikristályosodása, s e kettő kölcsönösen feltételezi egymást. A műalkotás legapróbb részlete is az egészhez viszonyul, és feltételezi a teljességet, ezért a kétféle elemzés egyidejűsége dialektikus szemléletet sugall. „. . . il sangue vitale della creazione poetica è lo stesso dappertutto, sia che ineditiamo nella lingua, o nello stile, o nella composizione”.⁴ Vannak, akik kétségbevonják, hogy Spitzer elemzői tevékenysége egyáltalán valamiféle módszeren alapszik, valójában azonban létezik ez a módszer, ha mégoly megfoghatatlan és változatos is. Spitzer maga *Zirkel im Verstehen*nek, vagy később, amerikai tartózkodása idején, *to-and-from movement*nek nevezte azt az eljárást, amely egyfajta „menettér” utazás, állandó mozgás a műalkotás egyes részleteitől a feltételezett szellemi háttérig és vissza, hogy az *intuitio*, a *divinatio* fényében vizsgálja meg a mű minden részletét, másfelől pedig ellenőrizzé, hogy az általa megsejtett „belső forma” jelen van-e mindenhol a mű egészében. Cesare Cases, Spitzer egyik legélesebb hangú olasz kritikus a módszerének korlátját ennek az önmagába és a műbe bezárkózó eljárásnak szubjektivitásában ismeri fel, egyrésztől elismerve, hogy Spitzer számára a szöveg objektivitás ugyan, és ezzel egy sor problémát kiküszöböl (pl. a szövegek túlhangsúlyozottan autobiografikus olvasását vagy a kritikai elemzésekben gyakran előforduló önkényességet és előítéletet), másrésztől azonban elmarasztalva őt az ún. *click* (intuitív megvilágosodás) tautologikus természeté miatt, mivel – mint kifejti – az nélkülözi a külső referenciapontokat. Ezért – folytatja – az általa elért eredmények jobbra ál-objektív természetűek, és ez elkerülhetetlen következménye az ilyenfajta vizsgálódás kiinduló feltevésének.⁵ Spitzer egyik alapelve tehát („a mű keretein

¹ Leo Spitzer, romanista, 1878 februárjában Bécsben született, tanulmányait Bécsben (Meyer-Lübkevel), Párizsban, Lipcsében és Rómában végezte. Romanisztikát tanított Bonnban, Marburgban és Kölnben, a náciizmus üldözései elől 1933-ban Törökországba menekült, ott az isztambuli egyetemen tanított, majd 1936-ban Baltimore-ba (USA) költözött, ahol a John Hopkins egyetemen tanított romanisztikát. Forte dei Marmibán halt meg, 1960 szeptemberében.

² ALDO VALLONE: *I saggi danteschi di Spitzer e la critica italiana*. In: *Letteratura italiana. I critici*, collana diretta da G. Grana, v. IV. Milano, Marzorati, 1969, 3071–3076.

³ L. SPITZER: *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie*. In: *Critica stilistica e storia del linguaggio*. Bari, Laterza, 1954, 69.

⁴ ALFREDO SCHIAFFINI: *La stilistica letteraria*. In: *Letteratura italiana. I critici*, id. mű, vol. IV, 3062.

⁵ CESARE CASES: *I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria*. Società 11 (1955), 1, 46–63. 2, 266–291, ld. 53.

belül maradni”⁶) — mint Cases rámutat — legalábbis ambivalens, mivel egyfelől a mű objektív szemléletének lehetőségével kecsegtet, másfelől azonban rögtön ki is zárja azt, megakadályozva, hogy a mű beágyazódjék egy nagyobb, történelmi-társadalmi összefüggésbe. Az ötvenes években felfogásában egyre nagyobb szerepet játszik a „struktúra” (e terminust általános, tág értelemben használja), és ezzel retrospektíve is az ún. formalista iskola (Sklovszkij, Jakobson, Tynjanov stb.) mellett kötelezi el magát, egyben kifejezi a Crocéval való határozott és végső szembenállását, az ő intuicióról vallott felfogását téve felelőssé azért, hogy az irodalomkritikában általában megvetés sújtja a részletek elemzését és a nyelvészeti vizsgálódást.⁷ Élete végén mégis egy harmonikusabb felfogáshoz jutott el, melyben immár helye van a történelmi szemléletnek is. Az olasz kritika⁸ történelmi szemléletének hatásáról vallanak ezek a sorok: „Credo in fin dei conti che la buona critica debba essere prima di tutto descrittiva e poi discretamente storica.”⁹

A Scarpai által szerkesztett kötet célja: egybegyűjteni a különböző folyóiratokban vagy a *Romanische Literaturstudien* (Tübingen, 1959) kötetében található, olasz fordításban részben még meg sem jelent tanulmányokat. A kötet gondozójának bevezetője megkísérli meghatározni Spitzer helyét és jelentőségét, végigtekintve egész pályáján, történelmi és világnézeti keretbe helyezve ideológiáját és munkásságát.

A kötet nem tartalmazza Spitzernak az olasz irodalommal foglalkozó összes írását¹⁰, és Scarpai nem emeli ki, milyen kritériumok alapján esett a választása éppen azokra, amelyeket tartalmaz. Ugyanakkor megadja a kötetben nem szereplő művek bibliográfiai adatait is; ezekből látszik, hogy főképpen szorosán nyelvészeti és szövegkritikai tanulmányokat hagyott ki. Bőségesen dokumentált azonban Spitzer széles körű, a középkortól a huszadik századig, a *Ritmo Laurenziano*tól Ungarettiig ívelő irodalmi érdeklődése. Itt most csak két tanulmányát szeretnénk kiemelni, az egyik a *Pokol* XIII. énekével, a másik Leopardi *Aspasijával* foglalkozik. Míg az első aprólékos filológiai munkának, a forráskutatásnak és a szöveg részletes, nyelvi elemzésének szintézise, a második a szövegelemzésen kívül sok fontos elméleti megállapítást tartalmaz az irodalmi kritika feladatáról és módszeréről. A Dante-elemzésben D’Ovidio elemzését fejleszti tovább, amely az öngyilkosok epizódjának ovidiusi és vergiliusi forrásait gyűjti egybe, és rámutat az emberek növényre való átalakulásának középkori elképzelésére, vagyis arra a lényegi különbségre, amely a klasszikus értelemben vett metamorfózis és a középkori átváltozás között van. Danténál nem lehetséges az a fajta megszakítatlan átmenet, amelyben

⁶ Ld. SCARPATI: *Leo Spitzer e le ragioni del testo*. (Introduzione agli *Studi italiani* di L. Spitzer, 33. oldal és 78. jegyzet)

⁷ D’ARCO SILVIO AVALLE: *L’analisi letteraria in Italia. Formalismo, Strutturalismo, Semio-logia*. Milano-Napoli, Ricciardi, 1970, 32.

⁸ A már idézett *Critica stilistica* . . . 1954-es kiadása széles körű vitát kavart az olasz kritikusok körében, akik közül az alábbiakat idézzük: G. BÄRBERI-SQUAROTTI: *Paragrafi su Spitzer*. In *Metodo, stile, storia*. Milano, 1962, 139–177.

C. CASES: *id. mű*

T. DE MAURO: *Linguaggio, poesia e cultura nel pensiero e nell’opera di Leo Spitzer*. *Rassegna di filosofia* 5 (1956), 2, 148–172. Ld. még G. CONTINI: *Tombeau de Leo Spitzer*. *Paragone* 134 (1961), 3–12. Most in: *Varianti e altra linguistica*. Torino, Einaudi, 1970, 651–660.

⁹ L. SPITZER: *Sviluppo di un metodo*, *Cultura neolatina*, 20 (1960), 2–3, 125.

¹⁰ A kötetben szereplő művek címe:

Nuove considerazioni sul *Cantico di Frate Sole* (1955–57)

La bellezza artistica dell’antichissima elegia giudeo-italiana (1959)

Osservazioni sulla *Vita Nuova* di Dante (1937)

Il canto XIII dell’*Inferno* (1942)

Un episodio autobiografico nel canto XIX dell’*Inferno* (1943)

Gli elementi farseschi nei canti XXI–XXIII dell’*Inferno* (1944)

La „tipologia ideale” nel *De vulgari eloquentia* di Dante (1955)

Gli appelli al lettore nella *Commedia* (1955)

La struttura dei *Trionfi* del Petrarca (1946)

L’*Aspasia* di Leopardi (1963)

L’originalità della narrazione nei *Malavoglia* (1966)

a klasszikusoknál az ember növénné válik, hiszen az öngyilkosok a testükön tett erőszak miatt a *legge del contrappasso* értelmében új, a réginél „rosszabb minőségű” (di qualità più scadente) testet kapnak, és így egy „iszonyatosan hibrid” (mostruosamente ibrida) teremtmény keletkezik, amely kívül áll az isteni renden: a középkori felfogás számára visszataszító lény, a bűn szimbóluma. Ez a szemléleti alap Dante nyelvén is tükröződik: egyrészről az ének nyelvi-stiláris eszközei (onomatopeák, fonetikai szimbolizmus) az öngyilkosság természetellenességét érzékeltetik, így pl. *monco, tronco, cespuglio, schiante, scheggia rotta, strazio, bronchi, tristo cesto* stb., másrészt a retorikai elemek nagy számának is központi jelentősége van: Spitzer szerint a kínzásnak, a megvasadásnak, a szenvedésnek nyelvi kifejeződése. Példaként idézi a híres sort: „Cred’io ch’ei credette ch’io credesse . . .” (25. sor) vagy „. . . ingiusto fece me contra me giusto” (72. sor) vagy „Io fei giubbetto a me delle mie case” (151. sor).

A tanulmány függelékének címe: *Il suicida innamorato di Inferno, XIII*, ahol arról a második öngyilkosról beszél, akinek a nevét sem tudjuk, és akit általában az irodalomkritika sem méltat figyelemre. Spitzer felhívja a figyelmünket erre a szereplőre, és bebizonyítja, hogy Dante nem Piero, hanem e háttérben álló szereplő sorsával azonosítja Firenze sorsát. Kiemeli, hogy nem egyénisége — Pier della Vigna egyénisége sokkal izgalmasabb —, hanem ettől független szerkezeti funkciója által lesz a jelentés legfőbb hordozója. Mikor Dante a növény-ember Pieróról lép egy levelet, ezzel akaratlanul okoz fájdalmat („. . . fanno dolore e al dolor fenestra”), és ezt a gesztust teszi jóvá akkor, amikor a második öngyilkos körül elhullatott ágakat „con un gesto da Antigone” összeszedi. Az, hogy ennek a szereplőnek nincs egyénisége és jellemzése, azt sugallja, hogy magába foglalja mindazokat a firenzeieket, akik öngyilkosok lettek, sőt, ő maga Firenze, amely polgárháborúban gyilkolja magát („sempre con l’arte sua la farà trista”). „È la tragedia della sua città nativa che affiora nel suicida anonimo . . . E se pensiamo a lui come rappresentante di Firenze, il suo ultimo verso nel canto appare come una evocazione sublime e terribile della autodistruzione di una città: «Io fei giubbetto a me delle mie case». — Nessuna meraviglia che Dante sia mosso da «la carità del natio loco» [Poker, XIV., 1. sor]; nel raccogliere dolcemente le foglie lacerate e sparse, rende un tributo di devozione alla sua città nativa.”¹¹

Spitzer azt állítja *Aspasia*-elemzésében — leegyszerűsítve és félreértelmezve így Croce esztétikáját —, hogy a crocei kritika eleve kizárja egy szöveg igazi költői értékeinek felismerését, amikor a „poesia o non poesia?” kérdésből indul ki, s amikor elhanyagolja a *struktúra elemzését*, az egyes részeket összekötő megfelelések vizsgálatát, a részletnek az egészhez való viszonyát. „Tanti giudizi soggettivi su particolari della poesia spariranno se il critico non si porrà la domanda: «questo dettaglio è poetico o non-poetico?»”, ma «questo dettaglio è parte integrale, o no, del tutto?»”¹² A másik veszély, amelyet kerülni kell, az önletrajz-központú megközelítés veszélye, különösen egy olyan költőnél, mint Leopardi, akinek önletrajzi jellegű prózai munkássága mennyiségileg jóval túlhaladja a költői alkotásokat. A vers autonóm egység, és ilyenként kell olvasnunk. Az *Aspasia* központi témája a szellem felszabadulása a szerelemből, s az, hogy a megszabadulás kívánatos, („Cadde l’incanto / e spezzato con esso, a terra sparso / il giogo: onde m’allegro.”), még ha érzelmi szegénység is az ára („. . . notte senza stelle a mezzo il verno”). A költő fellélegezván („contento abbraccio senno con libertà”) megnyílik a világgyetem derűsebb szemlélésére („il mar la terra e il ciel miro e sorrido”). Spitzer az elemzés során az egész szerkezetben kimutatja az *Aspasia*-motívum kettős természetét — a reális nő és a szépség platonikus eszméjének („la figlia della sua mente, l’amorosa idea”) dualitását. Már az első szakaszában, ahol a szerelem kezdetéről, a „superba vision”-ról ír, jelen van egy másik *Aspasia*, a „dotta allettatrice”: e két alak azonban csak a mű végén, azaz a szerelem elmúltával egyesül autonóm személyiséggé, nem pusztán a költő teremtette tüneményé, bár e tünemény emléke („ricordo della «dolce somiglianza»”) tovább él benne. Spitzer módszere ebben az elemzésben világosan elénk tárul. Előttünk olvassa el a verset, részletesen felmutatva a nyelvi eszközöket, a képek és az eszmék rendszerét, elvezetve bennünket a mű elvont formájának, intellektualitásának, ma is érvényes lényegének szemléléséhez. Az elemzést alárendeli annak az egységes koncepciónak, amelyről fentebb már szóltunk, és így, ami a tanulmány elején még csak intuíció volt, most megalapozott esztétikai-kritikai vélemény.

Lax Éva

¹¹ Ld. 169–170.

¹² Ld. 252.

Jugoszláviai és lengyelországi italianisztikai kutatások két tanulmánykötet tükrében

Italica Belgradensia I. Beograd, 1975, 333 p. Barocco fra Italia e Polonia (Atti del IV Convegno di Studi dell'Accademia Polacca delle Scienze e della Fondazione G. Cini) a cura di J. Ślaski, Warszawa, 1977, 538 p.

A nemzetközi italianisztikai kutatás egyik nagy fordulópontját jelentette, amikor 1967-ben Budapest, illetve a magyar kutatók kapták meg a jogot, hogy megrendezzék a Nemzetközi Italianisztikai Társaság (A. I. S. L. L. I.) Romantika-kongresszusát. Több mint tíz év elteltével, 1979-ben ismét egy kelet-európai szocialista ország, Jugoszlávia kapta meg az olasz nyelv és irodalom öt kontinensen dolgozó italianistáit összefogó nemzetközi konferencia rendezési jogát, és ez a döntés is aláhúzza azt a fontos szerepet, melyet Közép- és Kelet-Európa szocialista országainak italianistái töltenek be az egyre inkább nemzetközivé váló és kiszélesülő italianisztikai kutatásokban. Az olasz nyelv, irodalom és kultúra Kelet-Európában folyó igen elmélyült és sokoldalú kutatásáról ad képet a Belgrádi Tudományegyetem új kiadványsorozatának első kötete és a Lengyel Tudományos Akadémia hasonlóan nagy terjedelmű, gazdag illusztrációs anyagot tartalmazó ötszáz oldalas olasz nyelvű tanulmánykötete, mely a velencei Giorgio Cini Alapítvánnyal kötött tudományos együttműködés keretében rendezett, immár negyedik olasz–lengyel kapcsolattörténeti konferencia anyagát közli, a magyar–lengyel kapcsolattörténeti kutatásairól nálunk is jól ismert Jan Ślaski professzor szerkesztésében.

A Belgrádi Tudományegyetem Olasz Intézetének szerkesztésében megjelent tanulmánykötet egy későbbi kiadványsorozat első köteteként Jugoszlávia különböző egyetemein folyó italianisztikai kutatásokról kíván számot adni az olasz és a nemzetközi szakvélemény előtt, mintegy folytatva azt az utat, melyet a ljubljani és belgrádi kutatók közös Dante-tanulmánykötete (Zbornik o Danteu) kezdett meg 1965-ben. Jelen tanulmánykötet tükrében jól kirajzolódnak a szerb és horvát kutatók italianisztikai tájékozódásainak fő irányai. Alapvető fontosságú kutatási területet képez a dalmáciai kapcsolatok, az ott élő olasz kisebbségek történetének, kultúrájának, nyelvjárásainak felmérése. Így a kötet szerkesztésekor döntő szemponttá vált a raguzai, dalmáciai művelődéstörténet kérdéseinek tanulmányozása (I. Božić, M. Spremić), illetve a XVIII–XIX. századi dalmáciai és dél-európai történeti események vizsgálata (V. Kostić: *Uscocchi, veneziani e inglesi*; L. Aleksić: „*La Perseveranza*” e la questione orientale nel 1875–76). A dalmát tengerpart sajátos olasz dialektális irodalmáról adnak pontos elemzést. M. Deanović, G. Mafera, M. Milošević, M. Popović és I. Pudić tanulmányai, míg az itt feldolgozott művelődéstörténeti anyag nyelvészeti feldolgozása jelenti a jugoszláviai italianisztikai kutatás egyik legszélesebb, nemzetközi fontosságú ágazatát.

A szerb és horvát nyelvészek munkájában fontos helyet foglal el az istroromán, feltrinói, cattarói nyelvjárások feltérképezése és elemzése (R. Flora: *Gli italianismi nell'istroromano*, S. Musić: *La quantità vocalica negli italianismi delle Bocche di Cattaro*; M. Skubić: *Una pagina della parlata veneta a Pirano*), valamint a szerb–horvát–olasz|kontraszív nyelvészeti kutatások rendszerezése, melyre igen szép példát ad Ratjana Jerimić Pirandello-szövegen végzett nyelvészeti elemzése és Momčilo Savić igen alapos, igei vonatkozásokkal foglalkozó kontrasztív nyelvészeti tanulmánya (*Possibilità di esprimere l'aspetto verbale serbocroato nell'italiano*). A neves zágrábi nyelvészprofesszor, Josip Jernej Stjepan Markus *Istini Színjáték*-fordításához fűz összehasonlító észrevételeket, míg Ivan Klajn a XVIII–XIX. századi olasz irodalom alapszövegeinek elemzésein keresztül mutat rá a XIX. században kialakuló „nemzeti” olasz nyelv aulikus jellegzetességeire.

A jugoszláviai italianisztikai kutatások egyik új irányát jelenti a szerb–horvát–olasz irodalmi és kulturális kapcsolatok, hatások tudományos és történeti elemzése, mely az utóbbi évtizedekben bontakozott ki a Pirandello és Gramsci tanulmányain keresztül Magyarországon is jól ismert Nikša Stipčević professzor kutatásai és szervezőmunkája eredményeként. Nikša Stipčević tervszerűen folyó kutatásainak ötödik fejezeteként a XIX. századi szerb–olasz irodalmi kapcsolatok kérdéskörén belül Matija Ban és Niccolò Tommaseo kapcsolatát elemzi, Ivo Tartalja Benedetto Croce és Ljubomir Nedić esztétikájában vél felfedezni találkozási pontokat, Mate Zorić tanulmánya a XIX. századi velencei folyóiratokban megjelenő szerb és horvát költők verseit mutatja be, míg Sergio Turconi írásában azt a képet vizsgálja, mely a II. világháború témaköréről írt olasz regényekben (C. Malaparte, R. Lunardi, M.

Terrosi, U. Pirro, M. Cancogni) rajzolódik ki a jugoszláv partizánok felszabadító harcáról. Nikša Stipčević és kutatótársainak munkássága már abba az irányba mutat, mely immár két évtizede meghatározza a magyar és lengyel italianisztikai kutatások egyik fő irányát, az összehasonlító művelődéstörténeti rendszerezést, hogy valóban tudományos szintézisbe kerülhessen a XIX. századvég pozitívista kutatásai által felfedezett, de nem mindig kellően feldolgozott anyag Itália és a közép-kelet-európai népek és kultúrák történeti kapcsolatairól.

Olasz részről a velencei Giorgio Cini Alapítvány vállalta magára, hogy Kelet-Európa országai Tudományos Akadémiával létrehozott tudományos együttműködés keretében, meghatározott program szerint a szocialista országok kutatóival együttműködve dolgozza fel Velence, illetve Itália és az olasz kultúra közép-kelet-európai, illetve adriai és levantei kisugárzását, nemzetközi kapcsolatait, és a rendszeres időközönként megrendezett nemzetközi konferenciák anyagát egyrészt a Cini alapítvány immár harminc kötetet elért *Collana Civiltà Veneziana* kiadványsorozata jelenteti meg, illetve az egyes kelet-európai szocialista országok akadémiai adják ki nagy nemzetközi érdeklődést kiváltó tanulmánykötetekben. Így jelent meg 1977-ben a negyedik lengyel–olasz művelődéstörténeti konferencia anyaga, melynek témája a barokk művészet volt. Abban, hogy az ülésszak központi kérdése a barokk bonyolult problematikája lett, bizonyára nagy szerepet játszott az a felismerés, hogy a XVII–XVIII. század olasz kultúrájának nem egy jelensége, európai szintézise nem oldható meg a közép-kelet-európai zóna történeti, kulturális aspektusainak figyelmen kívül hagyásával. Ebben a periódusban Itália egyre inkább „lemarad” a klasszicizmus és a felvilágosodás útján megindult nemzetek kulturális jelenségeitől, és egyre közelebb kerül Közép- és Kelet-Európa népeihez és irodalmihoz, és épp ezért az olasz barokk kutatás sem juthat el addig a teljes szintézishez, míg nem végzi el az említett zóna alapos, olasz jelenségekkel összevető művelődéstörténeti, irodalomelméleti és művészettörténeti vizsgálatát. Az ilyen értelemben vett, kiszélesített európai barokk vizsgálathoz nyújt alapvető és nélkülözhetetlen segítséget a Lengyel Tudományos Akadémia gondozásában készült tanulmánykötet.

Vittore Branca és Mieczysław Brahmer bevezető tanulmányai után négy elméleti kérdéssel foglalkozó írás elemzi a barokk művészet elméletének kialakulását (J. Białostocki: *Y eut-il une théorie baroque de l'art?*) és gyakorlati megvalósulását az olasz szobrászatban (I. Faldi: *Il mito della classicità e il restauro delle sculture antiche nel XVII secolo a Roma*), építészetben (M. Muraro: *Iconografia e ideologia del tempio della Salute a Venezia*) és festészetben (M. Praz: *Di alcune interpretazioni moderne del Caravaggio*). Az elméleti tanulmányokat az olasz építészek és festők lengyelországi tevékenységét elemző írások követik (E. Bassi: *Contributi della cultura veneta all'arte polacca*; M. Karpowicz: *Il filone italiano dell'arte polacca del Seicento ed i suoi rappresentanti maggiori*; J. Kowalczyk: *Andrea Pozzo e il tardo Barocco in Polonia*; T. S. Jaroszewski: *Ultimo periodo dell'architettura tardobarocca in Polonia e gli architetti italiani*).

A XVII. századi lengyel–olasz művelődéstörténeti kapcsolatok kutatásán belül két lengyel kutató is (H. Barycz, A. Sajkowski) azt a kulturális szerepet vizsgálja, melyet a barokk Róma a kor lengyel értelmiségi gondolatvilágának alakulásában játszott, J. A. Chrościcki igen érdekes tanulmánya az európai hírvélemény uralkodók halála által kiváltott olasz visszhanggal és az olasz földön emelt lengyel vonatkozású castrum dolorisokkal foglalkozik, míg Iréne Mamczarcz a XVII. századi lengyel hercegek olaszországi látogatásai alkalmával rendezett ünnepségek és színelőadások prologusainak lengyel történelmi eseményeket bemutató vonatkozásait elemzi. Az olasz kutatók is azt a visszhangot kutatják, melyet a török- és tatárellenes lengyel hadjáratok hírei váltottak ki a XVI. és XVII. század olasz történetíróiban (A. Tamborra, R. Guèze tanulmányai), Sante Graciotti professzor Machiavelli, Botero és Boccacini történetírásainak lengyel vonatkozásait vizsgálva azt a folyamatot rajzolja meg, mely során a kor olasz történetisémeletében kialakul az a vélekedés, melyet elsőként Boccacini úgy fogalmazott meg, hogy Lengyelország a nyugati kereszténység és kultúra keleti „hullámtörő gátja”.

A művészettörténeti és művelődéstörténeti kapcsolatok igen alapos feldolgozása azonban azzal a sajnálatos következménnyel járt, hogy szinte nem került sor a gazdaságtörténeti kérdések elemzésére, és az irodalmi kapcsolatok, hatások kutatása is bizonyos mértékben háttérbe szorult. Kisebbségi részletekkel foglalkozó előadások után (H. Dziechcińska: *Quelques remarques sur la caricature dans les pamphlets polonais du XVI^e et du XVII^e siècle*; B. Otwinowska: *L'éloge – délicateuse „invention” de la poésie d'esprit au XVII^e siècle*; W. Roszkowska: *Le componenti italiane nella cultura teatrale della corte polacca nel Seicento, la commedia all'improvviso*) Jadwiga Sokotowska és a kötetet szerkesztő Jan Ślaski tanulmányai foglalkoznak a szorosabban vett XVII. századi olasz–lengyel irodalmi

kapcsolatok kérdéseivel, a század legjelentősebb lengyelországi olasz fordításával, Piotr Kochanowski Ariosto- és három XVII. századi kiadást megért *Megszabadított Jeruzsálem*-fordításával, illetve azzal a folyamattal, mely során Ariosto, Tasso és Marino hősei a lengyel nemesi hősideál modelljeivé válnak és alkotják majd a lengyel romantikus hősköltészet egyik archetipusát Mickiewicz *Dziady*-jában és Słowacki *Beniowski*-jában. Teresa Michalowska tanulmánya az olasz reneszánsz-manierista poétika XVII. századi lengyel kisugárzását elemzi, és rámutat arra, hogy az olasz hatás a lengyel irodalomszemléletben csak a XVII. században válik döntő, meghatározó tényezővé, és ez a megkésetttség okozza azt, hogy a XVIII. századi lengyel kultúrának is egyik alapvető jelensége lesz a reneszánsz, manierizmus, barokk és a francia klasszicista poétika elveinek együttélése, melyet csak a lengyel romantika kialakulása fog felszámolni.

A két igen gazdag tanulmánykötet egyik, a magyar kutatók számára is megfogalmazható tanulsága, hogy a közép-kelet-európai népek és kultúrák olasz kapcsolataiban nincsenek alapvető minőségi különbségek, és épp ezért nagy szükség van arra, hogy a kétoldalú és interdiszciplináris művelődéstörténeti kutatások mihamarabb kiszélesedjenek, és mielőbb megkezdődjön az egyes kulturális, művelődéstörténeti hatások egész Kelet-Európára kiterjedő nemzetközi kutatása, egyetemes szintézise. Az új szempontú nemzetközi együttműködés elindításában és megszervezésében kívánnak központi szerepet játszani a magyar italianisztika legjobb művelői is, ezt mutatja az a tény is, hogy 12 évvel az első, szocialista országban megrendezett italianisztikai kongresszus után az ELTE Olasz Nyelv és Irodalom Tanszéke 1979 januárjában megrendezte a szocialista országok olasz tanszékeinek első találkozóját, és a találkozó eredményeképpen immár szervezett formában és valóban nemzetközi méretekben folytatódhat az az igen színvonalas italianisztikai kutatómunka, melynek tanúbizonyságai a belgrádi és a varsói italianisták tanulmánykötetei.

Sárközy Péter

Fogarasi Miklós: *Storia di parole, storia della cultura*

Napoli, 1976, Liguori.

1976 őszén a padovai egyetem könyvesboltja tisztelete jeléül több példányban is kitette kirakatába a búcsúzó vendégtanár, Fogarasi Miklós könyvét, mely a Gianfranco Folena szerkesztette *Strumenti linguistici* című sorozat hatodik számaként jelent meg modern, lyukkártyára emlékeztető grafikájú borítóval. Hamarosan követte a *Paese Sera* 1976. december 16-i számában Edoardo Sanguineti recenziója, mely *Parole e cultura* címmel méltatja Fogarasi munkáját. Illő, hogy magyar nyelven is visszhangot kapjon a kötet, melynek alcíme, *Neologismi delle discussioni linguistiche e storia culturale nel Settecento* pontosabban meghatározza témáját: azokkal a neologizmusokkal kíván foglalkozni, melyek a XVIII. században az olasz nyelvi viták folyamán, az olasz kultúrtörténet sajátos vetületeként jöttek létre.

Fogarasi nem kifejezetten az úgynevezett *nyelvi kérdést* vizsgálja, vagyis nem azoknak az ellentétes véleményeknek a történetét akarja megírni, melyek a korabeli olasz értelmiségiek körében a köznyelvi ideállal kapcsolatban kialakultak. Bevallott szándéka csupán az, hogy „megrajzolja százegynéhány, jelentésében és formájában új szó történetét”, de a kötet végén található szómutató szerint az érintett terminusok száma eléri a 219-et, s a hozzájuk fűződő elemzésekből elének tárul magának a nyelvi kérdésnek is egész ideológiai, társadalmi és kulturális háttere. Ezek a fontos szavak, melyek a felvilágosodás áramlatában sodródó nyelv- és kultúrtörténeti korszak termékei, nem mind abszolút értelemben neologizmusok. Korábbi századokból származó kifejezések is vannak köztük, de megváltozott jelentéssel. Fogarasi az új jelentésekkel kapcsolatban „sajátos, szerves vagy alkalmi jelentés- és kifejezésláncolatok”-ról beszél, melyek meghatározott lexikai és szemantikai mezőn belül keletkeznek. A vizsgált terminusokat különböző „fogalom-pólusok” (‘archaizmus’, ‘neologizmus’, ‘purizmus’ stb.) köré csoportosítja és megállapítja, hogy olyan kulcsszavakról vagy vezérszavakról van szó, melyek segítenek az egyes megújító irányzatok felismerésében.

Mivel Fogarasi magáévá teszi azt a jelentésfelfogást, melyet Károly Sándor *Általános és magyar jelentéstanában* fejtett ki, vagyis azt vallja, hogy a jelentés elválaszthatatlan a szövegösszefüggéstől, példamondatok helyett gyakran hosszabb textusokat idéz és elemez, ha a jelentésárnyalatok érzékel-
tetéséhez ez szükséges.

Módszerét az olasz nyelv történetének arra az érdekes korszakára alkalmazza, melyben Schiaffini „nyelvi válság”-ot, Folena pedig „lexikai forradalmat” lát, de más, „aránylag jól körülírható és egysé-
ges területen” is felhasználhatjuk; mivel a gondolkodás és a nyelv fejlődése kölcsönös viszonyban van, a szókincs egy adott szektorának alakulásából mindenkor történeti, nyelvészeti és kulturális tapaszta-
latokat nyerhetünk.

A bevezetést (*Introduzione*) követő, a példaanyagot tartalmazó fejezetben (*Documentazione*) Fogarasi két csoportba rendezi a vizsgált terminusokat: a nyelv és a kultúra fogalmának purista elképzelése, illetve a megújító, neologista irányzat köré, majd megkülönbözteti köztük az *olasz* (italiano) és *nem olasz* jelentésűeket. Alapos dokumentáló munkával feltárja az első előfordulásokat (pl. *neologismo*, 1757), vagy korábbi példákat talál, mint a *Dizionario Etimologico Italiano* (DEI), az Olasz Szófejtő Szótár. De egyáltalán nem szerepel a DEI-ben Fogarasi szavai közül a *milaneseria*, a *padovaneggiare*, a *toscaneggiatura*, a *toscaneggio*, a *toscanesco*, az *anticruscaio*. A DEI-hez képest korábbi előfordulásokat ismertet a *petrarchevole*, a *cruscheggiare* esetében, s Vitaléval vitatkozva bizonyítja, hogy a *purista* kifejezés már a XVIII. században gyakori Olaszországban.

Fogarasi megfigyeli, hogy a nyelvi vita szavainak expresszív töltése a gúny és a dicsőítés hangneme közt ingadozik, s a második fejezetben (*Considerazioni storico-linguistiche, etimologiche, semantiche*) a „negatív” töltésű szavak többszörös főlényéről megállapítja: ez is bizonyítéka annak, hogy a nyelvi értékek és eszmények felborultak. A XVIII. század második felében a „nyelvi válság” súlyosbodik, a viták folyamán a pozitív vagy közömbös jelentéstartalmú kifejezések negatív konnota-
cióra tesznek szert; olyan történeti korszakra jellemző ez, melyben – mint az olasz művelődéstörténet szóban forgó szakaszában – megszaporodnak az ellentmondások.

Ebben a fejezetben is azonos szemantikai mezők és azonos fogalomcsoportok szerint osztá-
lyozza Fogarasi terminusait, vagyis olyan szócsaládokat fedez fel, amelyek azonos tövek (*frances-, gall-, neol-, italian-, toscan-* stb.) körül rendeződnek meghatározott jelentésmezőbe, nem feledkezve meg azokról a szavakról sem, melyeknek csupán történeti-lexikális és történeti-kulturális beágyazottsá-
guk hasonló.

A *francesismo* kulcsszóval kapcsolatban utólag is elosztja az olyan aggályokat, hogy a francia átvételek komolyan veszélyeztették volna az olasz nyelv sajátos természetét: az új terminusok túlnyomó többsége, 80 százaléka ugyanis belső keletkezésű volt, s a többi sem adódott kivétel nélkül valódi gallicizmusból vagy más idegen kifejezésből, arról nem is beszélve, hogy a görög-latin elemekből álló műszavakat az olasz könnyen idomítja hangtani és alaktani sajátosságaihoz. „A nyelvi megújulás lényegében *belső és nemzeti kérdés* – rögzíti Fogarasi –, ezért nincs szüksége idegen szavakra”, sokkal inkább támaszkodik az olasz nyelvújítás az egyes írók, például Baretti és Alfieri nyelvi találékony-
ságára, arra a képességükre, hogy már meglévő, honi elemekből, személy- vagy földrajzi nevekből szellemes új kifejezéseket tudnak szerkeszteni.

Fogarasi hozzáfűzi, hogy Cesarotti, a nyelv kiegyensúlyozott és ésszerű megújításának apostola *Saggio sulla filosofia delle lingue* című úttörő munkájában elméletileg is súlyt ad az olasz felvilágoso-
dott írók gyakorlatának: a neologizmusokat elsősorban nem úgy fogja fel, mint idegenből való átvételeket, hanem mint belső keletkezésű lexikai újításokat vagy elavult szavak új jelentéstartalommal való felfrissítését.

A jelentésmezőkkel foglalkozó harmadik fejezetben (*Campi semantici*) a szerző a nyelvi viták vezérszavainak osztályozására Berke Vardar módszerét alkalmazza; az ellentét és/vagy összeegyeztet-
hetetlenség, az azonosság és/vagy egyértékűség, illetőleg társulás viszonyait igyekszik felderíteni. Szemléletes táblázatának diakronikus tengelyét az *új* és a *régi*, szinkronikus tengelyét pedig az *olasz* és *nem olasz* ellentéte alkotja. Megjegyzi, hogy bár az egyes szférák között elkerülhetetlenek az átütések, a fenti tengelyekhez köthető jelentésmezők nemcsak a nyelvi viták szókincsére, hanem magukra a nyelvi vitákra is jellemzőek.

A diakronikus tengelyhez tartozó *új* és *olasz* terminusok jelentéstani viselkedését vizsgálva Fogarasi kimutatja, hogy jelentésváltozásuk folyamata vagy képzettársítás, vagy pedig a jelentésmezők analógiája alapján zajlik le, s hangsúlyozza azt az újdonságot, hogy amikor „nyelvről” esik szó, akkor

ezen általában *nemzeti*, azaz *olasz* nyelvet értenek: a XVIII. században tehát az *italiano*, *lingua italiana* elnevezések 'nemzeti nyelv' jelentésben felülkerekednek a *toszkán* vagy *firenzei nyelv* meghatározásokon. A *régi* és a *nem olasz* szövezők jelentésvizonyainak összevetéséből pedig az derül ki, hogy a jelentésmezők széleikkel érintkeznek, mind a függőleges (diakronikus), mind pedig a vízszintes (szinkronikus) tengelyen. A *grammatico*, *pedantismo*, *fanatismo*, *purista*, *fanatico* (*pregiudizio*), *pedante*, *boccaccevole*, *petrarchevole* és *dantista* szavak jelentésmezeinek elhelyezkedését Fogarasi külön ábrával szemlélteti.

A *Lessico, società, cultura* című negyedik fejezetben a szerző összegezi kutatásának elvontabb tanulságait. Rámutat, hogy amikor az olasz írók a modernebb, gördülékenyebb, szabadabb nyelvi kifejezés követelményét hangoztatják, akkor az ész szabadságának óhaja beszél belőlük. A jelzőkkel vívott nyelvi harcban a felvilágosodás racionalizmusa és a szenzualizmus próbálja legyűrni a visszahúzó és metafizikus antiracionalizmust, mely szembeszegül a gondolkodás fejlődésével. Szenzualista vonásokat talál Fogarasi a megújítás egyik főalakjában, Cesarottiben: a nyelv géniuszának fogalmát, a nyelv történetiségének eszméjét és az ízlés hangsúlyozását.

A nyelvhasználat ésszerű és társadalmilag meghatározott szabadságáért folytatott küzdelem, mely egyben történelmi, társadalmi, politikai és művelődési harc is volt, nem maradt eredménytelen. Az olasz nyelv valóban megújodott, mint ahogyan ez a megvizsgált lexikai anyagból is lemérhető. Egyes kifejezések (*rigorismo*, *tollerantismo*) jelentéstani degradálódásában a szerző azt a folyamatot is megfigyeli, melynek eredményeképpen a vallásos-morális kifejezésrendszer lényegében világivá válik, tükrözve a Pápaság helyzetének meggyengülését, úgy, ahogyan azt Gramsci leírja, amikor a XVIII. századot értékeli. Gramsci megelőlegezőjét látja Fogarasi Beccariában, aki így nyilatkozik a nyelv és a gondolkodás viszonyáról: „amikor valamely nyelvben gyors változások zajlanak le, az biztos jele annak, hogy az illető nyelvet beszélő nép eszméi forrognak.”

Valóban, a XVIII. század második felére „egyenlőtlenül forradalom előtti” helyzet jön létre, átalakul a vezető osztály, világivá válik a kultúra, s világivá akarják tenni az iskolákat.

Amióta Fogarasi az olasz felvilágosodás nyelvi megnyilatkozásaival foglalkozik, mindig szem előtt tartja a *közönség* kérdését; érdekli tehát az is, hogy mekkora és milyen rétegződésű lehetett a felvilágosult írók potenciális és aktív olvasó közönsége Itáliában. A prózaírók gyakorlatából az irodalmi nyelv kétségtelen demokratizálódását, a sajtó elterjedéséből pedig az olvasók számának lassú, de fokozatos növekedését állapítja meg. „Bár távol álltak a tömegektől”, egyre határozottabban hangot adtak „a köznyelv és a kultúra terjesztése” igényének. Az olasz egységnek kellett megvalósulnia ahhoz, hogy azok az újítások, melyek a XVIII. század végén csak a „művelt emberek” körében terjedtek, valóban köznyelvvé váljanak, megtartva érvényüket egészen napjainkig.

Fogarasi könyve, bár csak része a témával kapcsolatos kutatásainak, teljes képet ad a korszak nyelvi és kulturális természetéről.

Szabó Győző

G. B. Pellegrini: Carta dei Dialetti d'Italia

Pisa, Pacini Editore, 1977, 68 p. (Collana Profilo dei dialetti italiani)

Az előszóból kitűnik, hogy a szerző nem dialektológiai traktátust kívánt írni, hanem hatékony segédeszközt akart nyújtani az olasz középispolák és egyetemek számára, bízva abban, hogy talán most már végérvényesen megszűnik a nyelvjárásnak nyelvi deformációként való értelmezése az iskolákban. Mindazonáltal már a kommentár elején egy sor fontos kérdés merül fel. A térkép címe nem véletlenül *Olaszország* nyelvjárásainak térképe és nem az *olasz* nyelvjárásoké. Pellegrini szándékosan Olaszország határain belül kutatta a kérdést, lemondva így bizonyos, nyelvészeti indokolt vizsgálatokról, amelyek azonban esetleg félreértésekhez vagy vádaskodásokhoz vezettek volna. Így a térképen előfordul minden, Olaszország határain belül beszélt tájszólás, természetesen azok is, amelyek nem tartoznak az újlatin nyelvek közé. Röviden mégis megemlíti azokat a kisebbségeket, amelyek Olaszország határain kívül élnek ugyan, de nyelvészeti szempontból az olasz közösséghez kapcsolódnak.

Maga Pellegrini is kiemeli, hogy a térkép bizonyos mértékig archeológiai jellegű, mivel nem egészen a ma érvényes állapotokat festi le. Jobbára az AIS¹ megalkotásának idejét (1928–30-ig bezárólag) tükrözi, nagyrészt az AIS anyagára építve. Azóta a helyzet jelentősen megváltozott bizonyos megyékben, általános regionalizálódás történt, ami azt jelenti, hogy a szűk értelemben vett dialektus (patois) egyre inkább veszít municipális jellegzetességeiből, és átadja a helyét a standardhoz közelebb álló regionális tájnyelvnek, majd a regionális olasz köznyelvnek. Nem kevés az olyan olasz ajkú ember, aki mind a négy nyelvi csatornába eligazodik és beszél a szűkebb értelemben vett dialektust (patois), a tartományi köznyelvet (koinè dialettale regionale), a regionális olaszt (italiano regionale) és végül és a standard olasz nyelvet is.²

Központi helyet foglal el a kommentárban nyelv és dialektus viszonyának a kérdése. Már az újlatin nyelvek elkülönítésében sincsenek egységes kritériumok. Dieztől Tagliaviniiig a legkülönbözőbb nézetek uralkodnak. Diez 6. de pl. Muljačić már 12 neolatin nyelvet sorol fel. A román M. Iliescu ismert munkájában³ 13 nyelvet sorol fel, köztük a latin nyelvcsoporthoz négy tájszólást(!). Ezenkívül vannak példák arra, hogy egyesek megkísérelték bebizonyítani többek között a szovjetunióbeli Besszarábia moldvai nyelvjárásának önálló neolatin nyelv jellegét, vagy hogy pl. jugoszláv tudósok a rétoromán mintájára isztorománként keresztesztet nyelvjárás autonóm nyelvként való elismeréséért szálltak síkra. Ebben a zűrzavarban nem csodálkozunk azon, hogy a szerzőnek Suchier szavai jutnak eszébe, vagyis hogy jobb lett volna egyetlen, több dialektusban tovább élő román nyelvről beszélni.⁴ Világos tehát, hogy nyelv és tájnyelv között vonalat húzni nem nyelvészeti, hanem sokkal inkább szociolingvisztikai, politikai vagy földrajzi kérdés, minthogy egy nyelv „nyelvjellegét” nagyrészt extralingvisztikai szempontok határozzák meg.⁵ Hogy mennyire nyelvészeten kívüli álló szempontok döntenek egy tájnyelvnek (parlata) nyelvvé válásában, erre példa lehet az a felmérés, amelyet a szerző a Lausberg által behatóan tanulmányozott archaikus lucano és a standard olasz között végzett el. Ebből kiderül, hogy a kettő közt lényegesen nagyobb eltérések mutatkoznak, mint két egyetemesen elismert újlatin nyelv között, amilyen a spanyol és a portugál. Olaszország nyelvjárásait pedig szinte lehetetlen jól felosztani, hiszen nemcsak az újlatin nyelvek közt, hanem egész Európában is a legszínesebb képet mutatja. „... ancor oggi, e tanto più nel vicino passato, se ci fondiamo sulle parlate municipali non influenzate dalla koinè e se prescindiamo da ragioni extralinguistiche, la nazione italiana è costituita da una *maggioranza di minoranze*”. (kiemelés tőlem, L. É.) Pellegrini az olasz nyelv változatainak Tagliavini nyomán az egységes *italoromán* elnevezést adja, és ezen mindazokat a félszigeten és a szigeteken beszélt nyelvjárásokat érti, amelyek jó ideje az olaszt választották vezető nyelvként, és amelyből azóta is állandóan merítenek.⁶ Az italoromán helyes felosztásából nem hiányozhat sem a friuli nyelvterület, sem pedig a szárd. Ha ezeket külön nyelveknek akarnánk tekinteni, kénytelenek lennénk felülvizsgálni egy sor más regionális nyelv helyzetét. Az olyan tartományok esetében, mint pl. Szicília vagy Piemonte, ugyanolyan antik tradíciókra visszatekintő irodalommal és történelemmel találkozunk, mint amilyen a szárd vagy a friulii nyelvjárás nyelvi önállóságát szokták alátámasztani.

¹ K. JABERG és J. JUD: *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*. (8 kötet) Zofingen, 1928–40. (rövidítve AIS)

² G. B. PELLEGRINI: *Tra lingua e dialetto in Italia*. In: *Saggi di linguistica italiana*. Torino, 1976, 11–54.

³ M. ILIESCU: *Ressemblances et dissemblances du point de vue de la morpho-syntaxe verbale*. Revue de linguistique romane 33 (1969), 113–132.

⁴ G. B. PELLEGRINI: *La classificazione delle lingue romanze e i dialetti italiani*. Forum Italicum IV (1970), 2, 215.

⁵ „Il est éloquent pour la relativité des notions de ‘dialecte’ et de ‘langue’ que l’espagnol et le portugais, auxquels personne n’a jamais contesté la qualité de langues, se ressemblent bien plus que l’engadinois et le sursilvain, considérés presque unanimement comme dialectes. Ceci semble démontrer que les notions de ‘langue’ et de ‘dialecte’ ne dépendent pas, au moins en première instance, du degré de ressemblance ou de dissemblance par rapport à un autre idiome. Il paraît que le critère d’ordre strictement linguistique ne joue pas le premier rôle dans ce problème.” PELLEGRINI: *Classificazione*, 221.

⁶ Ld. PELLEGRINI: *Carta*, 17.

Erről részletesebben olvashatunk Pellegrini előző munkáiban⁷, ahol a szerző újra felvetve Carlo Battisti elméletét, mely szerint Dél-Tirolt (Alto-Adige) Venetóból jött telepesek népesítették be, feltárja a középső ladin és az archaikus venetói nyelvjárás⁸ közt meglévő számos fonetikai-morfológiai-lexikális egybeesést. Ugyanakkor felhívja a figyelmet a friuli és a venetói nyelvjárás lexikális egyezéseire. Ezek a megállapítások alátámasztják a Veneto és a környező területek dialektális folytonosságát, cáfolva ugyanakkor az oly sokat emlegetett feltételezett ladin egységet. Az előző két csoportnak a venetóival való rokonsága párhuzamos a nyugati ladinnak az alpesi lombarddal való szoros kapcsolatával.

Az a tény, hogy két nyelvjárás közt nincs világos határvonal, amely megfelelő számú izoglosszára támaszkodna, arra kényszeríti a szerzőt, hogy némileg önkényesen válasszon, részben a hagyományt, részben pedig maguknak a nyelvjárást beszélőknek a hovatartozási tudatát is figyelembe véve. A határvonal kérdéséhez szorosan kapcsolódik a térképen a színválasztás problémája is. A hasonló jellegű dialektusokat hasonló színárnyalatok érzékeltetik. Pl.: az északi dialektusok mind sárgák, ezen belül világossárga a venetói, amely a csoporton belül is autonóm. A periférikus területek, amelyek általában konzervatívabbak, mert a regionális hatás nem érvényesül olyan erősen, mint a centrumban, a sárga különböző árnyalatait viselik, pl. a provenszál és a frankoprovenszál a narancssárga két különböző árnyalatát, míg a ladin terület zöldessárgát és friulii pedig okkert. Ezzel ellentétben az alloglott övezetek egészen elütő színűek, pl. a német és a szlovén terület két különböző sötét árnyalatú. A *toszkán* csoport egységes zöld színű, a *közép-déli* (centro-meridionale) nyelvjárások három csoportra oszlanak: *Közép-Olaszország* (mediano), *Dél-Olaszország* (meridionale intermedio) és *Dél-Olaszország szélső pontjai* (meridionale estremo), amelyek rózsaszínű, lila és sötétlila színűek. Szardínia, amely, mint ahogy fentebb már említettük, Pellegrini szerint szerves része az italomán csoportnak, barna színű. A most ismertetett nagy csoportok mindegyike több kisebb csoportra, alcsoportra oszlik, amelyeket római számokkal és betűkkel látott el a szerző.

Ami az izoglosszákat illeti, mint már mondtuk, nagyrészt az AIS anyagára épülnek, de Pellegrini számos dialektológiai monográfia anyagát is felhasználta. A 33 izoglosszából 29 fonetikai, 3 morfo-szintaktikai és 1 történeti jellegű, tehát a dialektális határokat nagyrészt a fonetikai különbségek határozzák meg. Úgy gondoljuk, hogy több morfo-szintaktikai izoglossza szerepeltetésével még meggyőzőbb lehetett volna a nagy dialektális területek felosztása a „Romània continua” határain belül. „... la grammatica (sintassi) dà luogo al massimo di coincidenza, e serve perciò tanto meglio a mettere in rilievo i pochi fenomeni di grande diversificazione. All'altro capo della gerarchia dei livelli linguistici, la fonetica e il lessico presentano un massimo di diversificazione...”⁹ Éppen ezért a fonetikai szempontok kiválóan alkalmasak viszont a nagy területeknek kisebb dialektális egységekre bontására.

Olaszország dialektális térképe régi hiányt pótol az italianisztikában. Hézagpótló szerepén túlmutat azonban tudományos jelentősége: Pellegrini szakít a hagyományos dialektális felosztással, amikor lemond a mereven értelmezett regionális határok jelöléséről, és az egész italomán területet nagy, három részből álló kontinuumként ábrázolja, ahol az állandó átmenetet a színárnyalatok képviselik. Jelentős helyet foglal el a kommentárban a ladin probléma, amely a szerző számára központi kérdés, és értékes az ott felsorolt széles körű dialektális bibliográfia. Reméljük, hogy a térkép a gyakorlatban is hatékonyan bizonyul majd, hiszen minden italianistának nélkülözhetetlen és minden olaszul tanulónak tanulságos.

Lax Éva

⁷ G. B. PELLEGRINI: *Saggi sul ladino dolomitico e sul friulano*. Bari, Adriatica, 1972.

⁸ Ld. *Le Rime di Bartolomeo Cavassico*, V. Cian gondozásában, C. Salvioni nyelvészeti elemzésével, 2 kötet, Bologna, 1893–94. *Egloga pastorale e sonetti in dialetto bellunese* (recte: trevisói) rustico del sec. XVI, C. Salvioni gondozásában, AGI XVI, 1902–5, 69–104 és 245–332. *Egloga pastorale di Morel*, G. B. Pellegrini gondozásában, Trieste, 1964. *Rime, e Prose di Barba Ettore dalla Valbruna*, cioè di Vettore Villabruna... (kiadatlan kézirat, Padova, Biblioteca Universitaria, 1626. szám).

⁹ L. RENZI: *Introduzione alla filologia romanza*. Bologna, Il Mulino, 1976, 172.

SOMMAIRE

É t u d e s

<i>József Takács</i> : Questions de théorie de l'art dans l'esthétique de Croce	1
<i>Márton Kaposi</i> : L'interprétation du contenu et de la forme dans l'esthétique de Croce	22
<i>László Nyerges</i> : Politique et comédie sur la scène (Machiavelli: <i>Mandragola</i>)	40
<i>Erzsébet Király</i> : Engagement éthique et foi religieuse chez Tasso et Zrínyi	51
<i>Péter Sárközy</i> : La formation de la poésie arcadienne de l'Italie et la problématique du baroque tardif	67
<i>Katalin Óvári</i> : Préface à une étude sur De Filippo.	76
<i>Miklós Fogarasi</i> : Idéologie et changement de signification dans l'histoire de l'italien SPIRITO	84
<i>Győző Szabó</i> : Les vues linguistiques de Ugo Foscolo	90
<i>Zsuzsanna Fábán</i> : Le lexique d'un roman et la représentation d'un milieu	103

C o m m u n i c a t i o n s

<i>Péter Sárközy</i> : Les résultats et les tâches des recherches sur les rapports de l'histoire de civilisation hungaro-italiens	120
<i>Zsuzsa Kovács</i> : Lodovico Dolce: Dialogo della pittura intitolato l'Aretino	125
<i>M^{me} Lajos Tímár</i> : Les motifs des Lumières dans la correspondance des frères Verri	133
<i>Gábor Szigethy</i> : Des hongrois à Venise	146
<i>Maria Teresa Angelini—Gábor Salusinszky</i> : Trilussa (1871—1950)	156
<i>Lajos Antal</i> : Des manuels d'italien obliés aux XVII—XVIII ^e siècles	165
<i>István Víg</i> : Les vues linguistiques de Gramsci et leur interprétation.	174
<i>Beáta Bangó</i> : Les villes invisibles de Calvino.	186

R e v u e

Arrigo Castellani: I più antichi testi italiani (<i>István Víg</i>)	190
Giorgio Padoan: Introduzione a Dante (<i>Zoltán Rózsa</i>)	194
Umberto Artioli: La scena e la dynamis (<i>József Takács</i>)	196
Les cahiers du cercle de Linguistique et de Philologie de Padoue (<i>Miklós Fogarasi</i>)	197
Leo Spitzer: Studi italiani (<i>Éva Lax</i>)	201
Les recherches italianistiques en Yougoslavie et en Pologne dans le miroir de deux recueils d'études (<i>Péter Sárközy</i>)	204
Fogarasi Miklós: Storia di parole, storia della cultura (<i>Győző Szabó</i>)	206
G. B. Pellegrini: Carta dei Dialetti d'Italia (<i>Éva Lax</i>)	208

СОДЕРЖАНИЕ

С т а т ь и

<i>Йожеф Такач</i> : Вопросы теории искусства в эстетике Кроче	1
<i>Мартон Капоши</i> : Понимание содержания и формы в эстетике Кроче.	22
<i>Ласло Нергеш</i> : Политика и комедия на сцене театра (Макиавелли: <i>Мандрагола</i>)	40
<i>Эржебет Кирай</i> : Этическая приверженность и религиозность у Тассо и Зрини	51
<i>Петер Шаркези</i> : Возникновение итальянской аркадической поэзии и вопросы позднего барокко.	67
<i>Каталин Овари</i> : Предисловие к исследованию о Де Филиппо	76
<i>Миклош Фогараш</i> : Идеология и изменение значения итальянского слова <i>spirito</i>	84
<i>Дезе Сабо</i> : Лингвистические взгляды Уго Фосколо.	90
<i>Жужанна Фабиан</i> : Словарный состав романа и описание среды действия	103

С о о б щ е н и я

<i>Петер Шаркези</i> : Результаты и задачи изучения венгерско—итальянских культурно— исторических связей	120
<i>Жужа Ковач</i> : Lodovico Dolce: Dialogo della pittura intitolato l'Aretino	125
<i>Лайошнэ Тимар</i> : Мотивы просветительства в переписке братьев Верри	133
<i>Габор Сигети</i> : Венгры в Венеции.	146
<i>Мария Тереза Анджелини—Габор Шалушински</i> : Трилусса (1871—1950)	156
<i>Лайош Антал</i> : Забытые учебники итальянского языка XVII—XVIII века	165
<i>Иштван Виг</i> : Лингвистические взгляды Грамши и их толкование	174
<i>Беата Банго</i> : Незримые города Кальвино	186

О б з о р

Arrigo Castellani: I più antichi testi italiani (<i>Иштван Виг</i>)	190
Giorgio Padoan: Introduzione a Dante (<i>Зольтан Рожа</i>)	194
Umberto Artoli: La scena e la dynamis (<i>Йожеф Такач</i>)	196
Тетради падуанского филологического и лингвистического кружка (<i>Миклош Фогараш</i>)	197
Leo Spitzer: Studi italiani (<i>Эва Лакс</i>)	201
Исследования по италианистике в Югославии и Польше в свете двух сборников статей (<i>Петер Шаркези</i>)	204
Fogarasi Miklós: Storia di parole, storia della cultura (<i>Дезе Сабо</i>)	206
G. B. Pellegrini: Carta dei Dialetti d'Italia (<i>Эва Лакс</i>)	208

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat nyomdába érkezett: 1979. II. 9. — Terjedelem: 18,55 (A/5 ív)

79.6792 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

TARTALOM

T a n u l m á n y o k

<i>Takács József</i> : Croce esztétikájának művészetelméleti alapkérdései	1
<i>Kaposi Márton</i> : A tartalom és a forma értelmezése Croce esztétikájában	22
<i>Nyerges László</i> : Politika és komédia a színpadon (Machiavelli: <i>Mandragola</i>)	40
<i>Király Erzsébet</i> : Etikai elkötelezettség és vallásos hit Tassónál és Zrínyinél	51
<i>Sárközy Péter</i> : Az olasz árkádikus poétika kialakulása és a későbarokk kérdése	67
<i>Óvári Katalin</i> : Előszó egy De Filippo-tanulmányhoz	76
<i>Fogarasi Miklós</i> : Ideológia és jelentésfejlődés az olasz SPIRITO történetében	84
<i>Szabó Győző</i> : Ugo Foscolo nyelvészeti nézetei	90
<i>Fábián Zsuzsanna</i> : Egy regény szókészlete és a környezetfestés	103

K ö z l e m é n y e k

<i>Sárközy Péter</i> : A magyar—olasz művelődéstörténeti kapcsolatok kutatásának eredményei és feladatai	120
<i>Kovács Zsuzsa</i> : Lodovico Dolce: Dialogo della pittura intitolato l'Areteino	125
<i>Tímár Lajosné</i> : A felvilágosodás motívumai a Verri testvérek levelezésében	133
<i>Szigethy Gábor</i> : Magyarok Velencében	146
<i>Maria Teresa Angelini</i> – <i>Salusinszky Gábor</i> : Trilussa (1871–1950)	156
<i>Antal Lajos</i> : Elfelejtett olasz nyelvkönyvek a XVIII. századból	165
<i>Víg István</i> : Gramsci nyelvészeti nézetei és értelmezésük	174
<i>Bangó Beáta</i> : Calvino láthatatlan városai	186

S z e m l e

<i>Arrigo Castellani</i> : I più antichi testi italiani (<i>Víg István</i>)	190
<i>Giorgio Padoan</i> : Introduzione a Dante (<i>Rózsa Zoltán</i>)	194
<i>Umberto Artoli</i> : La scena e la dynamis (<i>Takács József</i>)	196
A padovai Filológiai-nyelvészeti kör füzetei (<i>Fogarasi Miklós</i>)	197
<i>Leo Spitzer</i> : Studi italiani (<i>Lax Éva</i>)	201
Jugoszláviai és lengyelországi italianisztikai kutatások két tanulmánykötet tükrében (<i>Sárközy Péter</i>)	204
<i>Fogarasi Miklós</i> : Storia di parole, storia della cultura (<i>Szabó Győző</i>)	206
<i>G. B. Pellegrini</i> : Carta dei Dialecti d'Italia (<i>Lax Éva</i>)	208

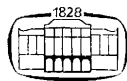
Ára: 32,— Ft

Előfizetési ára egy évre: 64,— Ft

INDEX: 25.287
ISSN 0015—1785

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1979

XXV. ÉVF.

JÚLIUS-DECEMBER

3-4. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS

AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSSY LÁSZLÓ, KIRÁLY GYULA, MÁDL ANTAL, ROT SÁNDOR,
SALLAY GÉZA, SALYÁMOSY MIKLÓS, SÜPEK OTTÓ, TAMÁS LAJOS

FELELŐS SZERKESZTŐ
HORÁNYI MÁTYÁS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ
DOROGMAN GYÖRGY

E számunk munkatársai: Balassa Péter tudományos munkatárs; Benedek Gábor középiskolai tanár; Bizám Lenke tudományos főmunkatárs, kandidátus; Egri Péter egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktora; Fehér Ferenc kandidátus; Ferenczi László irodalomtörténész, kandidátus; Fodor István egyetemi docens, kandidátus; Fukász György tudományos ösztöndíjas; Gombocz István középiskolai tanár; Han Anna főiskolai adjunktus; Heller Ágnes a filozófiai tudományok doktora; Horváth János középiskolai tanár; Kámán Erzsébet egyetemi docens, kandidátus; Keserű Gizella tudományos segédmunkatárs; Kovács Zoltán tudományos kutató; Kristóf Róbert szerkesztő; Milosevits Péter újságíró; Miszoglád Gábor egyetemi tanársegéd; Nagy Péter egyetemi tanár, akadémikus; Szilárd Léna egyetemi docens, kandidátus; Tatár Béla egyetemi docens, kandidátus; Toronyi Attila újságíró; Török Endre egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktora; Veres András tudományos munkatárs; Voigt Vilmos egyetemi docens, kandidátus; Vörös Imre egyetemi adjunktus, kandidátus; Zemplényi Ferenc tudományos munkatárs; Zoltai Dénes egyetemi docens, a filozófiai tudományok doktora; Zoltán András egyetemi tanársegéd; Zöldhelyi Zsuzsa egyetemi docens, kandidátus.

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST, V., PESTI BARNABÁS UTCA 1.

A Filológiai Közlöny

évenként négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlapirodánál (PKHI 1900 Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest, V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest, V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest, V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 64,— Ft

1 szám ára: 16,— Ft

Indexszám: 25.287

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat, H—1389 Budapest, Pf. 149.

B. Mészáros Vilma 1921–1977

Folyóiratunk e számának tanulmányait és közleményeit – Veres András és Zemp-lényi Ferenc közreműködésével – pályatársak és volt tanítványok ajánlották fel Mészáros Vilmára való baráti megemlékezésként.

Mészáros Vilma Budapesten született, pedagógus szülők gyermekeként. Maga is e pályára érzett elhivatottságot, de a numerus clausus lehetetlenné tette számára az egyetemi tanulmányok megkezdését. Csak 1945 tavaszán iratkozhatott be a pesti bölcsész-karra. A személyes sors összefonódása a személyfölöttivel számára életre szóló tapasztalat volt. 1943-tól bekapcsolódott a munkásmozgalomba, és hitét nem veszítette el a legnehezebb években sem. 1950-től, a magyar–francia szak elvégzése és tanársegédi kinevezése után, újabb öt évig tanult Kínában ösztöndíjasként. 1956 áprilisában került az ELTE Világirodalmi Tanszékére, s ott dolgozott haláláig.

Szemléletének kialakításában a meghatározó élményt Lukács György egyetemi szemináriumai jelentették. Bár mesterének életművét nem kritikátlanul szemlélte – pl. Stendhal értékelésében árnyalt elemzéssel próbálta a maga álláspontját elfogadtatni –, munkásságának egészét az a törekvés jellemezte, hogy Lukács esztétikai koncepcióját saját irodalomtörténeti kutatásaival támassza alá. E szándék jegyében írta a hatvanas évek elején *Az epika bomlásának néhány kérdéséről a mai francia irodalomban* c. kandidátusi értekezését is, amely a lukácsi megközelítés érzékeny pontján, a modern polgári epika teljesítményének megítélésében kísérelte meg bizonyítani az elmélet használhatóságát. E munkája később átdolgozott formában, *A mai francia regény* címmel jelent meg (1966). Hasonló cél vezette Camus-monográfiájában is (1973), utolsó megjelent tanulmánya pedig Lukács Györgynek a romantikához való viszonyával foglalkozott (Helikon, 1975/3–4.)

Akik most alakját felidézik, újra csodálkoznak azon, hogyan is férhetett össze az ő törekvénységével annyi erő, igazságkereső szigorával annyi szeretet. Hatásának egyik oka talán a teljességre való törekvés, amely nem ismert határokat sem a nemzeti irodalmak, sem a művészet és az élet között. Kitűnő nevelő volt tanulmányaiban éppúgy, mint a katedrán. Ezért emlékezünk rá.

Az esztétika nélkülözhetetlensége és megreformálhatatlansága

FEHÉR FERENC – HELLER ÁGNES

1. Az esztétika mint *önálló filozófiai diszciplína* a polgári társadalom produktuma. Ez a mondat sem azt a képtelenséget nem kívánja állítani, hogy a polgári társadalmat *megelőzően filozófusok nem gondolkodtak* a művészet, az „esztétikum”, az „esztétikai szféra” stb. mibenlétén, sem azt, hogy – Plotinosztól a keresztény ontológiáig – nem léteztek olyan *gondolati rendszerek*, amelyek – különböző előfeltevésekből kiindulva – a világot az esztétikum mintájára jellemezték, amelyek az ontológiából kvázi-esztétikát teremtettek, és ezzel – mondhatjuk így is – filozófiai esztétikát hoztak létre. Az esztétika azonban, mint egy filozófiai rendszer *viszonylag elkülönült része*, amely az *egész* – a rendszer – *nélkül* elképzelhetetlen, megismételjük, a polgári társadalom gyermeke, egyszerűen ahhoz a felismeréshez kapcsolódik, hogy a *születőben levő* polgári társadalom *lényege szerint problematikus*. Ezzel körülírtuk születésének korszakát is: a XVIII. század közepének érlelődő nagy válsága hívja életre első reprezentatív alkotásait, és a forradalmi korszak, valamint a lezárultával kapcsolatos nagy szellemi számvetés és betakarítás dolgozva ki teljes képletét.

Az elkülönült esztétika mint filozófiai szakdiszciplína létrejöttét „előidéző” tényezők közül az első a *szépre, a szép objektívációjára irányuló speciális tevékenység megszületése*, egy olyan tevékenység létrejötte, amelynek *önálló* funkciója van, tehát *nem* egyéb tevékenységek mellékterméke, *nem* ideológiák közvetítő vehikuluma, *nem* a vallásos megismerés és áhítat szolgálója, *nem* a közösségi öntudat megfogalmazása, artikulációja, hanem mindezekkel szemben (amelyeknek valamelyik vonatkozását, aspektusát kifejezheti) *önálló* tevékenység. Itt természetesen meg kell különböztetni két korszakot. Az *első* lényegesen korábbi az itt tárgyalt problémáknál: *minden „magaskultúra” leválása a mindennapokról és a termelőtevékenységről*, a művésznak mint „elkülönült iparosnak” (ha mégoly megbecsült és magas polcra helyezett iparosnak) a rétegszerű szeparálódása más társadalmi csoportoktól a civilizáció általános kialakulásával egyidejű, illetve e folyamat része. A *második* korszak, itt tárgyalt problémánk tulajdonképpeni periódusa a *célracionális polgári tevékenységek univerzálissá válásával* egyidejű és egyben annak az időszaknak következménye, amelyben a „szépség mértéke szerinti termelés” – egy alapvető potencialitás Marx szerint, mely a termelő emberhez hozzátartozott – nemcsak kivész, hanem a kor szellemével, a mérhető hatékonyság racionális szellemével kifejezetten ellenségesen áll szemben. Ez a szűkebb értelemben vett polgári társadalom korszaka, amikor a *magaskultúrán belül* egy „termelési ág”, a szépség termelésének kell elkülönülnie, hogy pótolja a világból kiveszett szépséget. Ezt a funkcionális independenciát lehet *negatívan* megítélni, amint azt Rousseau tette, aki – különösen a *Nouvelle*

Héloïse-ben – az esztétikum független különállását „vissza akarja venni”, az objektívált esztétikumot a népelet spontán és közvetítéstől mentes homogenitásában fel akarja oldani, utópisztikus módon. Lehet a funkcionálisan függetlenné vált esztétikai aktivitást más tevékenységfunkciókkal való összefüggésén keresztül meghatározni és egy rendszerbe közvetlen formába beilleszteni, amint azt Kant tette, amikor az ítélőerőt, az esztétikai tevékenység „orgánumát”, közvetítőként helyezte el a megismerő és a gyakorlati ész között. Lehet az esztétikumot (pontosabban: az esztétikai szférát kibontakoztató sajátos emberi tevékenységnek leginkább megfelelő történelmi periódust) egy általános történet-filozófián belül kitüntetett szerephez juttatni, amint azt Hegel tette az antikvitással, amelyet *sui generis* esztétikai korszaknak tekintett. Mindezekben – és más, egymástól mégoly eltérő esetekben – az esztétikum, az esztétikai tevékenység belépése a gondolati rendszerbe (akár szigorú módszerességgel kidolgozott rendszer ez, akár csak „magánvalóságában” jelenlevő) és – viszonylagos – funkcionális independenciája a rendszeren belül, mindenképp egy *status quo* elismerése: annak kifejezése, hogy a szép objektívációja valamiféleképp *elkülönült tevékenységtípus*, mely elkülönült mivoltával a tevékenységek általános rendszerén belül magyarázatra szorul.

A második tényező: a szerves közösségeken épülő, szervesen alakuló *sensus communis* hiánya a polgári társadalomban. A *sensus communis* létezésével kapcsolatban a *múltra vonatkozóan* kevés bizonyító megjegyzést kell tennünk, és létét ezen a helyen bizonyítani amúgy sem tudnánk. Csak az ellenpólust említjük: a modern polgári korszakot mint a végtelenül individualizálódott, mint a mindenfajta kanon, mindenfajta előírás gúzsza alól felszabadult, de ebben a felszabadultságban féktelenné és fennhéjázóvá vált *egyéni ízlés világtörténelmi korszakát*, amely egyenesen provokálja a filozófiai esztétikának mint a káoszban rendet teremtő arbiternek a megjelenését.

A művészet elszakadása a mindennapi élettől – ez a filozófiai szakesztétika létrejöttét életrehívó harmadik tényező: megszűnik a művészet *életevidenciája* és *meg kell alapozni* sajátos társadalmi funkcióját. Racionálisan meg kell alapozni a legnagyobb paradoxont. Ez így hangzik: egyrészt az atomizálódott, a specializálódott, a közösség nélküli, a nyilvánosság nélküli *mindennapi élet szükségletrendszerében* a művészetnek, a „szépnek” egyre kevésbé van helye (hisz a művészet – ipso facto – nem atomisztikus, hanem interszubjektív, nem specializálódott, hanem mindenfajta szaktudás nélkül hozzáférhető, közös, mert *közölhető* és e közölhetőségben *kapcsolatot teremtő* élményével egyszersmind közösséget és nyilvánosságot konstituáló), másrészt és mégis: *létezik a művészet szükséglete*, mégpedig mint az adott mindennapok „ellenképének” szükséglete, mint szükséglet az elveszett totalításra, az elveszett közvetlenségre, az elvesztett nyilvánosságra és kollektivitásra, mint szükséglet a katartikus élményre, az elidegenedett mindennapok fölé „emelkedésre”. E paradoxon magyarázatának valamennyi kísérlete: az utóbbi két évszázad filozófiai esztétikáinak visszatérő alapotívuma.

A művészet életevidenciájának elméleti megalapozásában – a filozófiai esztétika fő foglatosságában – az „alapparadoxon” megoldási kísérlete újabb dimenziókkal bővül. Az első: meg kell alapozni elméletileg azt a körülményt is, hogy az életviszonyok növekvő elidegenedése közepette a műalkotásnak, a szép objektíválására irányuló tevékenységnek létrejön egy „speciális” új funkciója is: *a nembeli értékek megőrzése*. Természetesen a művészet mint a nem értékeinek *depozitóriuma* az értékektől „kiürült” élet helyett annak az új világkorszaknak igen problematikus vívmánya, melynek filozófiai esztétikák segítsé-

gével kell megmagyaráznia e depozitóriumok indokoltságát. És ezt csak úgy teheti, hogy az alapparadoxont osztódással szaporítja: a nembeli értékek művészi megőrzése ugyanis felette *kétértelmű* funkció. Egyrészt a *depozitórium*, értelemszerűen, *értékmegőrző*, másrészt viszont *élethelyettes*. A művészetben létrejött *totalitást* az élet *atomizáltságával* szembesíti; innen származik az ezerszer idézett rilkei követelmény, a *Du mußt dein Leben ändern* egyetlen lehetséges „morális” alapja. Azonban a mű konzerválja, vagy legalább: konzerválhatja az élet-atomizáltságot is: hiszen maga sem más, mint „szép látszat”, mely – a megrendülés elmúltával – éppúgy *visszavezethet* az életbe, megadva a befogadónak azt a hamis biztonságot, hogy a befogadás intermezzóiban teljesítette kötelességét, mint ahogy – az eredeti posztulátumnak megfelelően – ki is vezethet belőle, a valóságos átalakulás irányában. Éppen ezért a modern polgári társadalmat radikálisan tagadó művészetek (és kiegészítő filozófiai esztétikáik) harcba szállnak ezzel a totalitásigénnyel – ismét csak kétértelműen és a paradoxont újratermelve. A totalitás *látszatát* (a látszattotalitást) rendszerint csak a totalitás *igényével* együtt lehet tagadni, illetve úgy, hogy ez az igény pusztá *Legyenné* alakul, amelyet a létező mellének szegeznek.

Az alapparadoxon „osztódással szaporításának” második dimenziója: a műalkotás *történetiségének* és *értékérvényességének* dilemmája, melyet Marx híres megjegyzése a homéroszi eposzok mintaszerű mivoltáról oly élesen exponált, hogy itt szükségtelen részletezni. Mindössze annyit kell hozzátenni: a *műalkotás* mint az *értékérvényesség* értelmezésének egyik nagy csatátára magában is bizonyítja, miért éppen a *filozófiai* esztétika otthona a polgári társadalom.

Végül: az *árutermelés egyetemessé válása* új situációt teremt a műalkotás számára: a műalkotás *befogadása* az *áru realizáció* szabályainak engedelmeskedik, azaz kereslet és kínálat – a műalkotás szerkezetéhez képest – véletlen összefüggéseiben valósul meg, és a befogadás ténye vagy akár elterjedtsége rendkívül keveset mond a befogadás *minősége* (mélysége, katartikus hatása, pozitív vagy „élethelyettesítő” funkciója stb.) szempontjából. Ez a körülmény mindenképpen megköveteli a műalkotás *hatásának* – mint a műalkotást *konstituáló aktusnak* – filozófiai magyarázatát.

2. Újabb paradoxon: éppen *mivel* az esztétika az esztétikai tevékenység (alkotás) és befogadás *sajátos* funkcióját akarja megalapozni, a XVIII. század derekától kezdve egészen folyamatosan *sosem „tisztá” esztétika* többé (abban az értelemben, ahogyan „tisztá” esztétika volt az Arisztotelész *Poétikájától* Boileau szabálygyűjteményéig húzódó sor, azaz: „tisztá”, mindenfajta szociológiai mozzanattól mentes esztétikai ítéleteket rendszerezett), hanem mindig *általános filozófia*, mely *általános ideológiai* és *saját rendszeréből* következő *általános teoretikus preferenciák* alapján értékeli és értelmezi az „esztétikai szférát”, az „esztétikumot”, az „objektívált szépséget”, ezen belül a művészeteket; helyüket és funkciójukat egy általános filozófiai szisztematizáció keretein belül jelöli ki. Annak a kérdésnek az eldöntése: mi az esztétikum (az objektívált szép, a művészet, a művészetek) helye az *életben*, a *történelemben*, elválaszthatatlanul összefonódik annak a második kérdésnek az eldöntésével: mi az esztétikum helye a *filozófiai rendszerben*.

Kant kivételével, aki arra az álláspontra helyezkedik, hogy a szépek – ellentétben a megismeréssel és az erkölccsel – *nincsen metafizikája*, csak *kritikája* van (következésképpen az esztétika kérdéskörét tisztán a *befogadás* oldaláról fogalmazza meg), *minden* jelentős esztétika egyúttal *történetfilozófia* is. Hegeltől Schellingen át Kierkegaardig és

Lukácsig. A történetfilozófiai megalapozás nem „idegen test” ezeknek az esztétikáknak a szerkezetében, nem „prolegomena”, amelyre következik a „voltaképpen” kifejtés. A történetfilozófiai jelleg, azaz a *polgári jelen problematikuságának felismerése* (hogyan a kritikai attitűd minimumát mondjuk ki) alapozza meg azt a két konstituenst, amelyet korábban mint a modern esztétikák (egyszersmind a modern műalkotások) nélkülözhetetlen tartalmi-funkcionális sajátosságát említettük: a *történeti szemlélet* valamint a művészet *nembeli értékeit megőrző-védelmező* feladatát.

Az előbbiből következik, hogy az esztétika mindig „elhelyezi” a művészetet (művészeteket), a megalkotásukra irányuló aktivitást, a tevékenységtípusok, illetve objektivációk *hierarchiájában*, s ez az elhelyezés annak a történetfilozófiai döntésnek a függvénye: mi a viszonya a szóban forgó gondolkodónak a polgári társadalomhoz, az emberi fejlődés transzcendálhatatlan, ha mégoly problematikus, csúcspontjának tartja-e, illetve reális vagy misztikus meghaladására vágyakozik. Schelling ifjúkori döntése – az esztétikumnak a filozófiai hierarchia csúcsán való elhelyezése – szoros összefüggésben állott azzal az eszméjével, melyet nála Marx „őszinte ifjúkori gondolat”-nak nevezett, és amely a politikailag nem radikális filozófusnál mégiscsak abból a nagy kísérletből merítette erejét és pánorganikus ontológiai lendületét, mely filozófiáján „kívül” folyt új, a polgári hierarchia meghaladására egy szerves-közösségi társadalom keretei között. Hegel késői döntése viszont, mely az *Esztétikában* a műalkotás iránt érzett minden csodálata ellenére az esztétikumot az abszolút szellem vándorútján igen alacsonyra helyezi, nem egyszerű megismétlése a korai felvilágosodás ismeretelméleti verdiktjének (az esztétikai szemlélet pusztán „perception confuse”). Egy világtörténelmi válsághelyzet tanulságainak megfogalmazása ez: az antikvitás kora, az esztétikum „voltaképpen” időszaka visszahozhatatlanul elmúlt, vele együtt helye a tevékenységtípusok hierarchiájában is alacsonyabb lépcsőfokra került. Az esztétikum „lefokozása” nem az „esztétikai érzék” hiányát jelenti tehát egy igazán korszakalkotó gondolkodónál, hanem történetfilozófiai fogantatású döntést.

Itt azonban *megszorítással* kell élnünk és *megkülönböztetést* kell alkalmaznunk. Minden történetfilozófiai esztétika *elhelyezi* a művészeteket az emberi tevékenységek rendszerében, de nem mindegyik *hierarchizálja* az esztétikai tevékenységet a tevékenységek általános rendszerén belül. A hierarchizáló vagy nem hierarchizáló jelleg az általános történetfilozófiai *perspektíva* kérdése. Ma éppúgy elképzelhető – mi több: meg is fogalmazódott – az a perspektíva, mely – keserűen vagy helyeslően – az *Entzauberung der Welt*, a világ esztétikai varázstól való – kiábrándult vagy technokratikusan fölényes – *megfosztásának*, az esztétikum degradálásának álláspontján áll mint olyan, amelynek számára a választás, a hierarchizálás önmagában botrány. *Hierarchizálnia kell* viszont az esztétikának a *saját világán belül*. A legáltalánosabb kérdésre, mely így hangzik: mi a művészet? és „mire jó?” – a műalkotások mint „egyének” és mint műalkotások csoportjai, zsánerek más-más, egymással ütköző feleletet adnak. Ezek közül *választani*, a feleleteket *rangsorolni* kell.

Ezért az esztétika, ha mint *történetfilozófiai diszciplína* igazán következetes magához és elveihez, akkor mindenkori koncepciójának megfelelően hierarchizálja az *egyes művészeti ágakat* is, és így a művészeti ágak *esztétikai értéke* – noha nem mindig nyílt formában – ugyancsak a filozófiai rendszer függvényévé válik. Tehát a történetfilozófiai fogantatású esztétika nem csupán azt az értékmentes-szociologizáló megállapítást és magyarázatot tartalmazza, hogy bizonyos korok bizonyos ágakban ilyen vagy olyan

konkrét okok következtében alkalmasak nembeli értéket reprezentáló és történelmileg megmaradó alkotásokra, míg más korok – ugyancsak megfelelő konkrét okok következtében – ezekben az ágakban ilyen művészeti alkotások megteremtésére nem alkalmasak, illetve hogy milyen „versenyképes” ágak felvirágoztatására képesek. A valóban történetfilozófiai szellemű esztétika eléggé dölyfösen „absztrakt” ahhoz (azaz: eléggé bízik általános rendezési elveinek értékében), hogy már csupán a *történelmi korok rangsorolásával a művészeteket és a művészeti ágakat is rangsorolja*. A líra éppen azért került Hegelnél a hierarchia első vonalába, mivel a kibontakozott szubjektivitás, a teljessé vált bensőségeség, vagyis a polgári társadalom gyermeke (*polgári* fogantatását már Hegel korában sem tudták a korai császárok nagy római lírikusai antedatálni), és Hegel – minden kritikai akcentusa, keserű tisztánlátása ellenére – evolucionista, aki a polgári társadalomban a szellem hazatalálását látja. Lukács viszont azért közönyös – fiatal korában csakúgy, mint állítólag sokkal kevésbé fogékony érett és öregkorában – a líra iránt, azért helyezi, már egyszerűen érdeklődése extenzitásának hallgatóságos rangsorolásával, magasabbra az úgynevezett objektív műfajokot, mert az epika és a dráma egy világállapot krízisének kifejezői, egyben áldozatai is, a maguk sorsán tanúsítják azt, amit kimondani a filozófus legfőbb szándéka: a kapitalizmus a nagy kultúrobjektívációk ősellensége. Ugyanez nem mondható el – legalábbis nem ilyen egyértelműen, nem ilyen nyílt evidenciával – a líra és a zene kapcsán. Viszont éppen ezért nem véletlen Adorno zenecentrikussága, fogékonysága a líra iránt, csaknem teljes hallgatása az objektív „világműfajok” előtt: ő, aki gyűlölte ugyan a kapitalizmust, de aki sem előtte nem ismerte el a kibontakozott individuumhoz méltó kultúrkorszakot, sem az adott világ meghaladását, a „polgári hidegség transzcenzusát” nem tartotta másnak, mint hol emelkedett, hol ön- és közveszélyes illúzióknak, a bensőség e nagy műformákban éppúgy megkapta a gyűlölt világ kritikáját, mint intellektuális és szenzuális örömeit; a zene (és a líra) kiemelt hierarchikus pozíciója a „negatív dialektika” történetfilozófiai ítélete volt.

Kövessük a történetfilozófiai esztétikát egészen *ad absurdum*, egészen ítéleteinek és előítéleteinek végpontjáig. A hierarchizáló döntés nem csupán a művészeteket, a művészeti ágakat „helyezi el” történetfilozófiai premisszáinak megfelelően: *művészek között* is gyakran a történetfilozófiai princípiumok döntenek, és a *történetfilozófia fordulatai* nemegyszer *fordulatot jelentenek a konkrét mű művészi megítélésében*. A negatív példa: Lessing hidegen elutasító viszonya Racine iránt, közismerten elméleti preconcepciókból származik. Azonban a *pozitív* példa, a rajongó előszeretete sem kevésbé történetfilozófiai fogantatású: Kierkegaard verdiktje, amely a *Don Giovanni*t minden zenék fejedelmévé és paragonjává emeli, és azzal a történetfilozófiai (vagy az ő esetében mondjuk így: kvázi-történetfilozófiai) megítéléssel kapcsolatos, amellyel az esztétikai stádiumot az élet hierarchiájában elhelyezi (és amellyel mellesleg egy radikálisan fordított értékakcentust ad az érzékiség Feuerbachtól átvett koncepciójának, mely majd Wagner zenéjének inspiráló mûszája lesz). Ugyanilyen történetfilozófiai preconcepció teszi, hogy Novalis igazságtalannul, de a zseni igazságtalanságában is mélyre látó ellenszenvével utasítja el a *Wilhelm Meistert*, a történetfilozófiai koncepció *változása* okozza, hogy Friedrich Schlegel *megváltoztatja* ítéletét a műről, és Lukács mint oly sokszor, most is hideg bátorsággal viszi a megvédhetetlen intoleranciáig Balázs Bélával való levelezésében a történetfilozófiai esztétika egy igen régi elvét, mikor így érvel: *mivel* megváltozott a történetfilozófiám, *ezért* lépett művészet-megítélésemben Dosztojevszkij helyére Tolsztoj, Sterne helyére Fielding, Flaubert helyére Balzac.

3. A polgári társadalom korszakának művészetelméletét, a filozófiai esztétikát csak akkor tudjuk megragadni differentia specificájában, ha a prekapitalista korok művészetelméletével hasonlítjuk össze. Az összehasonlítás *első* eredménye a következő: a polgári társadalmat megelőző korok művészetelméletei (amelyek a fenti értelemben *nem* esztétikák) többnyire *speciális* képességnek tekintették a művészi képességet, de nem tekintették a művészetet (az „esztétikumot”, az „objektivált szépet” stb.) az élet egy speciális funkcióval ellátott tartományának vagy szférájának. Elég a *kalokagathia* fogalmára utalni: a szépség „*benne van*” *magában az életben*, méghozzá differenciálatlanul és gyakran a nagyságtól, az erkölcsitől, a magatartást szabályozótól, a vallásitól differenciálhatatlanul stb. E differenciálatlan elvegyülés következtében elméletileg nem volt szükséges a művészetet filozófiailag „megalapozni”. *Éppily kevésbé a befogadást*: az esztétikai ítélet *empirikusan* volt megalapozva egy általánosan létező és általánosan elismert *sensus communissal*. Újabb paradoxon: az empirikus, a filozófiai megalapozást nem ismerő és nem igénylő *sensus communis* értékítéletei megalapozottabbak voltak, mint a modern kor esztétikai választásai, melyeket — minél fejlettebb, minél „szervezettebb” egy társadalom — rendszerint „*connaissanceur*”-ök alakítanak ki. Ez a megállapítás természetesen bizonyos specifikációkra szorul. Mindenekelőtt: ma semmiképp sem fogadjuk el azokat az *esztétikai indoklásokat*, amelyekkel a — minden bizonnyal a *sensus communis* kifejező — egykorú filozófiai gondolkodás ítéleteit megalapozta. Ki hinné ma is, hogy — miként Arisztotelész érvelt — a művészi kvalitáskülönbség oka az, hogy magasabb rendű emberek magasabb rendű tetteket ábrázolnak, az alacsonyabb rendűek alacsonyabb rendűeket? Másodszor: a jelen befogadó saját világnézeti preferenciái szerint (azaz: *saját kora* világnézeti preferenciái szerint) válogat és *rangsorol*, ennek következtében nem szükségképpen fogadja el az egykori *sensus communis* érték-*hierarchiáját*. Hogy csak a legismertebb ellenpéldát említsük: míg a Raffaello-rajongás nem kisebb hozzáértőkben érte el csúcspontját, mint Winckelmann és Goethe, addig az egész posztromantikus korszak *preraffaelita*, bármiképp értékelje is magát Raffaellót és egyes műveit. Végül: a kevés rendelkezésünkre álló adat sem mutat monolit egyöntetűséget a hajdani *sensus communis*-ban: az Arisztotelész által rendkívül nagyra becsült Euripidész például igen ritkán nyert első díjat az athéni közönségtől. A kor *végző soron* jóváhagyta (hiszen nem utasította el) Szophoklész magas véleményét, aki ifjabb pályatársa halálakor gyászruhában léptette fel a kórust, később Arisztotelész ítéletét, de a leghomogénebb *sensus communis* sem volt mentes bizonyos belső konfliktusoktól, és ennyiben maga készítette elő az ízlésítélet későbbi szóródását.

A döntő ellenérv azonban, amellyel az egykori *sensus communis* ítéleteinek tévedhetetlensége (vagy inkább: maradandósága) mellett érvelhetünk, nem is elsősorban az a — cseppet sem lebecsülendő — körülmény, hogy az esetek igen jelentékeny számában az utókor még a *hierarchiát is* helyben hagyta. A döntő ellenérv azonban mégsem ez, hanem a következő körülmény: az egykori *sensus communis* által kijelölt érték-*hierarchia* megváltozhatott, az érték-*tartomány* soha; a Vasari könyvében rangsoroltakat újra rangsorolhatjuk, de őket fogjuk rangsorolni. Ez az álláspont mind *pozitív*, mind *negatív* értelemben helytálló: *mindenki*, akit az általunk ismert hajdani *sensus communis* ítélete számon tartott, *talál hívekre a mindenkori utókorban*, és *senki*, akiről tudjuk, hogy saját kora egyértelműen elutasította (Vasari éppen azért egyedülálló érték, mert belőle az elutasító ítéletekről is hallhatunk), *nem került vissza az esztétikai élmények vérkeringésébe*. (Természetesen, a logikai teljesség kedvéért, itt mindig figyelembe kell venni a műtárgyak,

valamint a műtárgyakat rögzítő iratok pusztulását, illetve velük kapcsolatos hiányos ismereteinket: így tehát mindig *elképzelt* egy olyan műtárgy felfedezése, melyet a maga kora nem becsült, a jelen annál inkább. A gyakorlatban azonban a felfedezések mindig legalább az uralkodó *kánont* igazolták, amennyiben a szóban forgó egyes műalkotásról ítélet nem maradt ránk.)

A polgári esztétikák *konkrét ítéleteinek státusza* ettől minden szempontból eltérő. Mindenekelőtt: nem az egyetemesen uralkodó *sensus communis* legmagasabb rendű, „legkifinomultabb” kifejezési, hanem *egyéni világnézeti döntés és a „saját” filozófia (rendszertan) követelményeinek következményei*. Másodszor: az előbbi szituáció – és *nem* a modern művészetmegítélő hiányos képességei – következtében a modern filozófiai esztétikák legalább annyi „tévedést” tartalmaznak, mint „igazságot”, abban az egyszerű értelemben, hogy *a tárgyi tartalom elhomályosulása, a valóságtartalom felszínre kerülése** folyamán ítéleteik nagy része elutasításra talál. Mi több: *kivétel-értékű* (nemegyszer egyenesen az *alkalmazkodás* jele), ha a véleményt *egyetemes elismerés* fogadja (ki gondolt volna ilyesmire Arisztotelésznel?), másodszor – és ez a körülmény még fontosabb, még árulkodóbb – *az ítéleteket*, pozitív értelemben többnyire éppúgy, mint negatív értelemben, *meg kell magyaráznia* a modern esztétának. Míg sem a maga korában, sem később nem lenne „értelmes” magyarázatot kérni Vasaritól: miért tartotta Michelangelót a legnagyobb művésznek, miért becsülte oly sokra Giorgionét, addig (hogy a negatív példákat említsük elsőként) akár elfogadjuk, akár elutasítjuk, csak magyarázattal együtt értjük Lessing elutasító viszonyát Racine-hoz, Rousseau megsemmisítően tagadó véleményét a francia kertről vagy a *Misanthrope*-ről, Lukács elutasító álláspontját Kafkáról. De pozitíve is hasonló a helyzet: a manierizmus bizonyos szélsőségeinek, például Arcimboldinak és Gorgonzolának az újrafelfedezése is egy *világélmény intellektuális feldolgozásának* terméke, melyben élmény és interpretáció egymástól elválaszthatatlan.

Nem kétséges: a prekapitalista korszakok művészetelméletében is szerepet játszottak ideológiai, vallási, etikai preferenciák, amelyek esztétikai álláspontokká, „döntésekké” transzformálódtak. Ennyiben úgy tűnhetnék: a helyzet nem különbözik a polgári korszak történetfilozófiai primátusától az esztétika felett. Eltekintve azonban attól, hogy a történetfilozófiai primátusnak az egész prekapitalista korszakban nincsen értelmezhető jelentése, az esztétikára befolyást gyakorló ideológiai, vallási, etikai preferenciák *nem „filozófiai posztulátumok” voltak, hanem maguk is a sensus communis részei és semmiképp sem egyéni preferenciák*. Isten képszerű ábrázolásának elutasítása és tilalma az egész ótestamentumi világban (éppúgy, mint a más gyökerekből származó mohamedán tilalom)

*A két fogalom Walter Benjamin invenciója és megkülönböztetése. A *tárgyi tartalom* a műalkotás azon jelentésszféra, mely közvetlenül a jelenhez tapad, abból nő ki, annak „mond” valamit. Ennél „kontinuusabb” a *valóságtartalom*, mely – legalább elvileg – bármely későbbi korban érthető, függetlenül a konkrét környezettől, amely tehát az emberi nem általános evolúciójával van összefüggésben. Itt azonban szögezzük le tüstént: csupán egy naturalisztikus ismeretelmélet számára van ennek az evolúciónak egy „kvázi-természeti” magánvalósága: ez *konstruált* – a jelenben és a jelen álláspontjáról megteremtett – folytonosság, ezért minden olyan ítélet, mely a műben felfedezett tárgyi tartalom mellett (mely a mű keletkezésének jelen idejéhez kötődik) egy valóságtartalmat fedez fel, azaz a koron túlmutató élményt, üzenetet stb. – osztozik az ítélet általános kockázatában. Semmi garanciája nincsen arra, hogy konstruált emberi folytonossága valóságos egzisztenciával rendelkező folytonosság lesz, hogy felfedezett valóságtartalma a művészetélvezet folyamatos sorába illeszkedik bele és nem csupán az ő egyéni döntése marad.

valóban *vallási* preferencia és előírás volt az *esztétikával szemben*. De egyrészt *kollektív* preferencia és tilalom, másrészt olyan, amely *nem vindikálta magának a „tisztá esztétikai értékítélet” jogát*: a Biblia nem kívánta esztétikailag igazolni, hogy Baál mindenfajta szoborszerű ábrázolása csak rút lehet. Ahol pedig – kivételes esetekben – a filozófiai fogantatású esztétikai értékítélet ellentmondott a *sensus communis*nak, mint Platón Homéroszról alkotott negatív ítélete esetében, az ítélet általánosan elfogadott, tehát *sensus communis* jellegű, világnézeti-etikai premisszákon nyugodott (az adott esetben ez így hangzott: a művészetnek a jóra kell nevelnie), tehát az ítélet nem szorult értelmezésre.

A modern kor filozófia vezérelte esztétikájával szembeni teljes és elfogult értetlenség lenne azonban a következő ellentmondásról megfeledkezni. Egyrészt: az „értéktévesztések”, illetve az olyan értékítéletek gyakorisága, melyek a *bármely világnézeti későbbi befogadó* (illetve a *más világnézeti alapokon álló egykorú befogadó*) számára tökéletesen elfogadhatatlanok, a filozófiai esztétikát csak akkor és annyiban jellemzik, amennyiben a *kortárs* vagy közvetlenül a *korhoz kapcsolódó* művészetet ítéli meg. Ugyanakkor: csupán *ez az esztétika* képes arra, hogy megértse (akár úgy, hogy félreérti) megelőző korok művészetét, mivel csupán ez képes a tárgyi tartalom elhomályosodásával a valóságtartalmat befogadni. Minden prekapitalista esztétika elmondhatta volna saját művészetítéletéről Pál apostol kereszténységgel kapcsolatos büszke szavait: ami a kereszténynek kinyilatkoztatás, az a zsidónak megbotránkozás, a pogánynak dőreség. Az ok világos: a prekapitalista korok művészetszemlélete – *történeti koncepció híján* – elmúlt korok alkotásait, amennyiben egyáltalán konfrontálódott velük, *saját* *sensus communis*a alapján ítélte meg, semmi különbséget nem tudott tenni a korról kifakuló *tárgyi tartalom* és az évülés mögül felderengő *valóságtartalom* között. E korok és művészetelméletük számára csak az a művészet rendelkezett jelentéssel, amely *az ő* életükhöz tartozott, illetve a múlt alkotásai-ból csak az, ami megfelelt *sensus communis*uknak: át kellett venni ahhoz a görög isteneket, hogy Homérosz epikája és Athén szobrászata Róma számára értelmezhető művészet és követendő minta legyen; a legközvetlenebb tárgyi tartalomnak, a mindennapok szokásrendszerét szabályozó vallási előírásoknak kellett jelen lenniük ahhoz, hogy a művészet mint megítélhető élménykomplexum funkcionálhasson. Ezzel kivüláglík a sokat tévedő modern filozófiai esztétikák nagy fölénye: elmúlt korok kifakuló tárgyi tartalmi mögött meglátták a valóságtartalom „üzenetét”, a prekapitalista korok művészetkonceptiói viszont, amelyek saját tárgyi tartalmukban a valóságtartalmat látták (azaz a kettő megkülönböztetéséhez nem jutottak el), azok *más tárgyi tartalmakban semmit sem láttak*, illetve csupán annyiban, amennyiben ez sajtóságot adaptáció folytán az ő tulajdon világuk részévé, tehát tárgyi tartalomként feldolgozható elemévé is vált. A polgári világkorszak esztétikái számára – az egyéni-világnézeti álláspont kiiktathatatlan közvetítő szerepe következtében – tárgyi tartalomban nem jelenik meg „organikusan” a valóságtartalom. Ez főként annyit jelent, hogy a „külön” jelentkező tárgyi tartalom olyan *vonzásokat* vagy *taszításokat* válthat ki az értelmező befogadóból, a filozófiai esztétából, amelynek alapján a tárgyi tartalommal kapcsolatos preferenciái miatt elfogad és magasra értékeli valamit, aminek a valóságtartalom (az emberi nem kontinuitásának kifejezése) szempontjából kisebb a jelentősége, és fordítva: elutasít ezzel a kontinuitással szorosan összekapcsolódó értékeket, a tárgyi tartalom számára ideológiailag taszító mozzanatai miatt. Az elsőre talán a *Kalevalának* a homéroszi eposzok mellé helyezése lehetne a példa a XIX. századból, finn nemzeti motívumok alapján, az ellenkezőre az afrikai plasztika elutasítása a

viktoriánus korszakban, jórészt annak nyíltan erotikus jellege következtében. De mindezekkel a hibaforrásokkal együtt csak a polgári korszak — tárgyi tartalmat és valóságartalmat élesen megkülönböztető — esztétikája képes befogadni az esztétikumot ott, ahol a tárgyi tartalom már nem csupán elhomályosodott, hanem érthetetlenül távoli mivoltában a befogadás akadályává vált. Így fedezhette fel újra Vico Homéroszt Vergiliusszal, a reneszánsz kedvencével szemben.

4. Az uralkodó élmény a modern filozófiai esztétikákkal kapcsolatban mégis konkrét ítéleteik magas „hibaszázaléka”, ami azután egész hullámát váltotta ki az „elvont esztétikai” szemlélet elleni oppozíciónak. A hiba legfőbb forrása — így hangzik leggyakrabban — a *deduktív* eljárásban rejlik, abban a módszerben, melynek megfelelően az esztétikus az egyes művészetekről, művészeti ágakról, műalkotásokról alkotott értékítéletét dedukálja a történetfelfogásból, történelmi korok pozitív vagy negatív megítéléséből, előkelő vagy hátrányos elhelyezéséből a világkorszakok ranglistáján, ráadásul mindez elválaszthatatlan az esztétikum (a szép, a művészet) helyének kijelölésétől az emberi objektivációk, valamint a filozófia rendszerében. Ezért a XIX. század végétől kezdve mind nyomtatékosabban jelentkezett, lassan egész mozgalommá nőtt, és egyes kultúrákat (első sorban a franciát) teljesen áthatott a *filozófiai esztétikának mint olyan*nak az elvetése. A zsarnoki módon rendszerező tekintély elleni „felkelések” eltérő szempontokból indultak ki, és nem is csupán a „gyakorló” művészek spontán ellenállását fejezték ki. Konrad Fiedler ellenérve a *teoretikus* oppozíciója volt: nincs művészet, csak művészetek vannak, a művészet fogalma erőszakos absztrakció, a mindent rendszerbe kényszeríteni akaró racionalizmus mítosza, és a belőle születő egységes esztétika ítéletei az élő, a konkrétan létező művészetek szempontjából semmisek. Egy másik, sokkal elterjedtebb, rendkívül különböző irányokból kibontakozó ellenmozgalom fő jelszava: a filozófiai esztétikát *műkritikával* kell helyettesíteni, mely természeténél fogva *induktív* jellegű, és nem kényszerítheti zsarnoki rendszerének béklyójába az egyes művet. „A műkritikai ellenzék” fő módszertani követelménye az, hogy a művészet elemzésének a konkrét művek konkrét mivoltára kell összpontosítani, *függetlenül* mindenfajta filozófiai „előfeltevéstől” (Théophile Gautier-től a mai átlagos művészetkritikáig ez a törekvés táplálja az *impresszionista* kritikát) vagy legalábbis függetlenül a művészet funkciója *egészének* megítélésétől. Az így keletkező megítélésbeli bifurkációnak legnagyobb reprezentánsa Adorno, aki *egyszerre* adta zene-szociológiai írásaiban az „új” zene gyökértelenségének egészen átfogó, egyes túlzó igazságtalanságok ellenére mély és grandiózus képét, és függetlenítette ettől teljes mértékben maguknak a műveknek a megítélését. Az induktív, „csak a műre támaszkodó”, az „élettelen” absztrakcióval szakító művészetmegítélés követelménye azóta közhely lett, azonban közhelyszerű általánosságával együtt sem hozott megoldást. Véleményünk szerint ugyanis a filozófiai esztétika és kritika „tévedései” *nem* annak deduktív jellegéből következnek, éppen nem is a „tévedés” a helyzet leírására szolgáló legalkalmasabb kifejezés.

Az úgynevezett induktív művészetmegítélés *sem mentes* filozófiai előfeltevésektől. A kifejezetten impresszionista kritikában ezek az előfeltevések *kifejtett formában* nincsenek jelen, ez azonban többnyire nem az „absztrakcióktól való szabadság”, hanem az eszmék konfúziójának állapotát jelenti: menthetetlenül jelen van ugyanis a filozófiai gondolat „lecsapódása” a mindennapi élet szintjének szükségletei szempontjából leegy-

szerűsített formában. Ám ha olyan kritikust említünk, aki maga többnyire ellenséges, legalábbis azonban problematikus viszonyban volt a „deduktív művészetmegítéléssel”, viszont fölényes biztonsággal birtokolta az egész filozófiai kultúrát – Adornóról beszélünk –, akkor is világosan látható, hogy előszeretete (az Új Zene konzekvensen végigvitt racionalizmusa iránt) és ellenszenve (például Bartók népiessége iránt) milyen mélyen gyökerezett filozófiai értékpremisszáiban; az utóbbi esetben abból a szociológiai-ontológiai meggyőződésből, hogy a modern társadalomban a „nép” csupán romantikus misztifikáció.

Az impresszionista kritika a *tiszta ízlésítélet* igényével lép fel. Legyünk természetesen igazságosak: *nem a partikuláris* ízlésítélet igényével. „Nekem tetszik és punctum” – ez a véletlenszerűen kiválogatott interjúalany olyannyira *csak* szubjektív ítélete, hogy már alig van vonatkozása a megítélt műre; pusztán *őt mint szubjektumot* fogja jellemezni. Kant tökéletesen helyesen mondotta, hogy amennyiben az ízlésítélet *esztétikai* ítélet (és minden voltaképpen kritikai ítélet, az impresszionista jellegű is, *ebben az értelemben* esztétikai ítélet, hiszen intenciója szerint egy műről, nem önmagáról akar kimondani valamit), akkor magában foglalja az *általánosság mozzanatát*, tehát a *sensus communis*t nem mint empirikusan létezőt, hanem mint *posztulátumot*. Minden esztétikai igénnyel fellépő *ízlésítélet*, éppen mivel *esztétikai igénnyel fellépő* ízlésítélet, bizonyos fokig aláássa tulajdon szubjektivitását, *normává szélesül*. Normává szélesedésének legcsalhatatlanabb bizonyítéka: számot kell adnia magáról, meg kell magyaráznia magát, döntését, indokait. A *műalkotás felbontása tartalomra és formára* voltaképpen azonos ezzel az önindoklással: azért tetszik, mert ezt vagy azt fejez ki, azért tetszik, mert így vagy úgy fejezi ki ezt, mert így, ilyenek stb. jelenik meg. Oly kikerülhetetlen mozgalom ez a művészetmegítélést két kibékíthetetlenül ellenséges táborra, a *szociologizálóra* és a *formalisztikusra* felosztó törekvés, amely csak a filozófiai esztétika korát jellemzi és amelyet a prekapitalista művészetlét nem ismert, hisz nem kellett filozófiailag megalapoznia magát, választásait és ítéleteit, csak rá kellett mutatnia a nagy emberre és hozzátennie: *ilyen* emberből *ilyen* tettek származnak. A normává szélesedéssel azonban az induktív, a szubjektív ízlésítéleten alapuló kritika az *önccsalás állapotába* kerül: elkerülhetetlen, hogy normává szélesített, tartalmilag vagy formailag megindokolt ízlésítéletei a későbbiekben ne hassanak vissza *deduktíve* újabb ítéleteire.

5. Miképp, *milyen alapon* szélesíthető ki azonban egyáltalán egy ízlésítélet a modern korban normaadóvá? Ha már többé nincsen viszonylag homogén közösség a megfelelő, empirikusan adott *sensus communis*szal, akkor a „kifinomult egyed” nem a kollektív ízlésítéletet fogalmazza meg. De ha ízlésítélete mégis több, és szükségszerűen több, mint *puszta* szubjektivitása, akkor honnan származik – akár relatív – általánossága? *Ha az eszme nem istenként lebeg a világ felett, honnan ered interszubjektív általánossága?*

Max Weber helyesen mondja a modern kor szelleméről, hogy az nem monoteista többé: mitológiájának nem istene van, hanem istenei vannak, megfelelően a kor – a dinamikus társadalom – általános pluralizmusának. Max Weber hasonlatát folytatva, azt mondhatjuk: minden esztétikailag normaadóvá váló, tehát önmaga megindoklási kísérlete során normává, vagyis fogalmi jellegűvé szélesedő ízlésítélet egy *létező* társadalmi réteg, csoport *létező* ízlésközösségét fejezi ki, azaz *egy*et a *számos* közül. Ez általánosságának,

sensus communis jellegének *határa*, egyben azonban létezésének — mint *egy* ízlésközösség kifejezésének — elégséges alapja. A pusztán extenzionális leírás önmagában természetesen csak egy történelmi relativistát elégítene ki, itt azonban, minden értékelés nélkül, mindössze két tényt akartunk leszögezni. Az egyik: minden ilyen értelemben normává szélesült, *valamiféle* ízlésközösséget reprezentáló esztétikai ítélet megváltotta jegyét a modern Olümposzra és egyike lett a modern esztétika weberi mitológiájában az egymással harcoló isteneknek. A másik: *számos* ilyen istenség van (a megfelelő hierarchiával), de *nem végtelen számú*. Normává szélesedő ízlésítélet és létező ízlésközösség kombinációinak lehetséges száma természetesen csak konkrét közegenként számítható ki.

Ennek a helyzetnek most csupán egy súlyos problematikájára kell rámutatni. A régi típusú *sensus communis spontán totalitás* volt, Arisztotelésznél (és ő valóban csak példa gyanánt áll itt) a *sensus communis*nak éppúgy megvolt az esztétikai, mint az etikai és jogi vonatkozása, ha az utóbbi kettőt egyáltalában el lehet már egymástól választani. Az az ízlésítélet viszont, amely *normává indukálja magát*, kiszélesíti tisztán szubjektív jellegét egy csoport határáig, ennyiben bizonyos mértékig *sensus communist* teremt vagy fejez ki, de tudni sem akar a „deduktív”, az egészet *valamiképpen* megragadni kívánó művészetértelmezésről. Így viszont szükségképpen ki van szolgáltatva a mindenkori partikuláris beállítottságoknak, a divatnak, az „új örök körforgásnak”, és egy vonatkozásban semmiképp sem haladja meg a filozófiai esztétikák korlátoltságát. A *filozófiai esztétika tévedései* — valamennyi tévedése — a *nagyság szintjén zajlanak le*: vagy alábecsül — filozófiai preferenciáinak megfelelően — *nagy* jelenségeket, mert azok „nem illenek” bele hierarchijába, vagy — ellenkezőleg — *nagy*, reprezentatív jelenségeként elemez — tehát, ha negatív értelemben is, a *nagyság szintjére* emel — csak a teoretikus összefüggés szempontjából döntő, de művészileg megkonstruálatlan alkotásokat. Az impresszionista, az induktív kritika azonban eleve a napi, a divatjellegű körében mozog és a *nagysággal* homológ kategóriája is a divat köréből származik: a *szenzáció*. A kétfajta „hiba” struktúrák szükségszerű következménye: az *induktív és a deduktív ellentétében a polgári korszak esztétikájának antinómikus szerkezetéhez jutottunk el*.

6. Elemzésünk itt nem érinti az antinómia döntő *okát*, azt, hogy a polgári társadalomban *nincsenek közösségek*, és hogy a művész *csak a piacon — közvetve — találkozhat közönségével*. Ezek az okok éppoly nyilvánvalóak, mint amilyen alapvetőek; jelenleg csupán következményeikről lesz szó.

Kant a művészetet elemézve azt írja, hogy minden jelentős műalkotásban a művész *új eszmét* teremt: az eszme megteremtése (ma talán „művészi gondolatnak” neveznénk) — ez éppen a zseni műve. Az új eszme azonban (mint az eszme általában) fogalmilag nem határozható meg, nem írható le, mert az eszme fogalomfeletti. És — megfogalmazva a polgári művészet alapdilemmáját — hozzáteszi: van mű, mely eszme ízlés nélkül, és van mű, mely ízlés eszme nélkül (az utóbbi természetesen nem zseni műve).

A prekapitalista korszakokban ez az ellentét nem létezik. A zseni — per definitionem — akkor is mindig új eszmét teremt, de maguk az új eszmék már benne szunnyadnak, még ha csak lehetőség formájában is, a közösség ízlésében, az eszmékben az emberek „magukra ismerhetnek”, a zseniálisan új is „általánosan tetszik”, ha természetesen *nem is mindenkinek tetszik*, mert a minden egyes emberre kiterjedő érvényesség nem feltétele a *sensus communis* fogalmának. Másrészt: nem csupán az eszmék nem létezhet-

nek közösségi ízlés nélkül, hanem fordítva, a közösségi ízlés sem létezhet a prekapitalista világban eszme nélkül, hisz a közösség — „testétől” külön nem vált eszmerendszereivel, intézményeivel — bizonyos értelemben a *megtestesült eszme maga*, és — ismét kantiánus terminológiában kifejezve — a nem zseniális művész is csak a zseni eszméjét teremti újjá, az ízlésnek megfelelően.

A polgári társadalom elszigetelt egyede, amennyiben „zseni”, mint elszigetelt individuum teremti meg az új eszmét. Nyilván nem a „semmiből” — korproblémák determinálják az ő tárgyi tartalmait is, azonban a zseni feladata, az eszme megteremtése *semmi kollektíven létezőre nem támaszkodhat*. Ezzel a zseni — az eszme megteremtése pillanatában — vállalja az „ízlésnélküliség” kockázatát: azaz olyan alkotás megteremtését, amely éppúgy kelthet egyetemes tetszést, mint ahogy maradhat tökéletesen visszhangtalan, függetlenül esztétikailag értékes vagy értéktelen mivoltától. (Az eszme nélküli ízlés és az efféle ízlést megtestesítő műalkotások létrejötte és általánossá válása a polgári társadalomban olyannyira evidens, hogy a kérdést nem szükséges részletezni.)

Duo si faciunt idem, non est idem: a művész, a zseni vállalhatja eszméje (művészi gondolata) ízlésnélküliségének kockázatát (tehát azt a kockázatot, hogy nem talál őt befogadó ízlésre), anélkül, hogy objektivációjának „értelmét”, küldetését kockáztatná; a *mű megítélője sem*, mert ekkor — *mint kritikus* — nem felel meg fogalmának. A nem általánosítható ítélet alkotója — láttuk — tisztán szubjektív és nem esztétikai ízléskérdést alkot. Azonban a *kritika mint műfaj a polgári nyilvánosságához tartozik*, annak egyik kifejezési formája; korábban nem is létezett rendszeresen gyakorolt műkritika. *Funkciója* tehát, társadalmi megbízatása a *közvéleményalkotás* mint *minimális* feladat: más befogadók befolyásolása saját befogadói folyamatainak, élményeinek feltárása, saját ítélete általánosításának kísérlete révén. Természetesen az antinomikus helyzet megoldása is antinomikus: vagy az ízlésből ítélem meg az eszmét, vagy az eszméből az ízlést. Az előbbi teszi minden induktív műkritika (különösen kiélezetten impresszionista formája), az utóbbit a filozófiai (történetfilozófiai) esztétika.

7. Hogy az antinómiát értelmezni tudjuk, még egy kategoriális kitérőt kell tennünk. Minden nagy művészi alkotás új eszmét terem (a fiatal Lukács voltaképpen ezt nevezte formának). Ám ha azt mondtuk, hogy ennek az eszmének (formának, valóságtartalomnak — akármiképp nevezzük) a prekapitalista világban egy létező vagy legalábbis csírájában már meglevő, ennyiben lehetséges *sensus communis* (kollektív ízlés) volt az elengedhetetlen bázisa, ugyanúgy elmondhatjuk azt is, hogy *kollektív tárgyi tartalom*ból nőtt ki, mely egyúttal emberközösségek kollektív álláspontja is. A kollektív tárgyi tartalom *téma és világnézet*, melyben az előbbi az utóbbinak rendelődik alá, annak mozzanata. Ebben az értelemben volt igaza a fiatal Lukácsnak, amikor *A modern dráma történetében* azt írta: a műalkotás *formáját a világnézet* konstituálja. Amennyiben a műalkotás „organikus” (mindenki által érthetően, „értelmezés” és „kommentár” szükséglete nélkül) nő ki — mint forma, eszme, valóságtartalom — a kollektív tárgyi tartalom**ból**, akkor a mű megítélésénél a tárgyi tartalom nyugodtan zárójelbe tehető, vagy legalábbis nem *probléma*, amint hogy a művésznek sem jelent problémát, „feladatot” „rátalálni” az adekvát tárgyi tartalomra, melyből az új eszme megfogant. A prekapitalista korok, a „régik” művészete azért is felelhetett meg adekvát módon a „fogalom nélküli tetszés” kanti kritériumának, mert azt, amit benne *csak* fogalmilag lehet megragadni (a tárgyi tartalmat),

nem is kellett megragadniuk: *evidencia* volt, *adottság*. Az antik vagy a keresztény mítosz mint közös kultúrkincs, mint „téma” sosem vált kérdéssé, és az az álláspont, amelyben a mítosztéma *jelentése* módosult, vagy egy *egész* közösség kollektív világnézete (álláspontja) volt, vagy legalábbis közösségi funkciót betöltő társadalmi rétegeké, amelyek „megbízatásaképp” született a mű.

Ez a „természetes” vagy „organikus” kapcsolat tárgyi tartalom és valóságtartalom között a polgári művészetben felbomlott. A tárgyi tartalom – melyből a valóságtartalom is „kinő” – maga vált problémává. Részben túlságosan „individualizálódott”, a „másik”, a befogadó számára kommentárokat követelő jellege miatt: ahhoz hogy a *szubjektív*, az alkotói egyéniség bélyegét magán viselő „téma” *interszjektív*, mások által is megközelíthető legyen, szüntelen intellektuális erőfeszítések kellettek alkotó és befogadó oldalán egyaránt. Részben pedig mindig kérdéses volt a megválasztott tárgy esztétikailag értékes jellege, ezért a téma és a világnézet, azaz az álláspont „megtalálása” – a régi művészet természetesként adott kiindulópontja – olyan műveletté változott, amelyben nagy kockázat lappangott, amelynél különösen kedvező körülmények kellettek a sikerhez. Említetük már: a „tartalom” és „forma” egész esztétikai mitológiája – éspedig nem csupán vulgáris alakzataiban, hanem Lessing, Goethe, Schiller szintjén is – ennek a szituációnak köszönheti születését. Ilyen – túlságosan is történetfilozófiai, túlságosan is szociológiai, túlságosan is fogalmi – kérdések: „miért éppen ez a téma?”, „miért éppen ez a világnézet?”, nem a történetfilozófiai vagy a szociológiai „behatolását” jelentik a „tisza esztétikum” szférájába, hanem a polgári művészet *tényleges* szerkezetéből nőnek ki. Nem a műalkotás mint individuális képződmény, mint „műalkotás-egyéniesség”, hanem a mű konkrét minőségének *bázisát* alkotó tárgyi tartalom individuális (és interszjektívvé gyakran nem változtatható) jellege teszi ezt a fogalmilag és *csak* fogalmilag megragadható kérdést szükségessé. És mivel – ismét e helyzet következtében – a valóságtartalom megítélésénél egyben mindig az azt konstituáló világnézet megítéléséről is szó van, ezért játszik *döntő szerepet* a konkrét művek megítélésénél az ítélő (befogadó) történetfilozófiája, világnézete, álláspontja.

A fiatal Lukács szerint a formát konstituáló világnézet eltűnik, mintegy „felszívódik” a formában. Kiemelkedő művek esetében valóban ez a *végeredmény*, amely lehetővé tenné a *tisza esztétikai ítéletek* megalkotását. Azonban ez valóban csak a végeredmény, és Benjaminnak feltehetően igaza van akkor, amikor hangsúlyozza: a tárgyi tartalom rendkívül lassan homályosul el. A kortársak viszont – akarva, nem akarva, tudatosan vagy nem tudatosan – elkerülhetetlenül azzal a tárgyi tartalommal (világnézetnek alárendelt témával, állásponttal) vannak szembesítve, mely a maga egyszeri mivoltában az egyszeri és ismételhetetlen műalkotás-egyéniiséget konstituálja. Így a modern kor művészetbefogadása számára a *tisza esztétikai ítékezés* nem egyszerűen „ritkaság” vagy „határeset”, amelyhez „idő kell”, hanem voltaképp kizárt: még *elmúlt korok* – tárgyi tartalmukkal egy hajdani *sensus communis*ba zavartalanul belesimuló – alkotásainak esetében is *értelmezendővé* válik ez a tárgyi tartalom, a maga konkrét minőségében, a jelenkor szemszögéből, amelynek minden *tárgyi tartalom* (a régmúlt, az akkor értelmezésre nem szoruló is) feladat, megoldandó rejtvény. Deduktív és induktív ítékezés antinómiája a modern kor kikerülhetetlen esztétikai világállapota.

A deduktív (vagyis a filozófiai) esztétika legnagyobb tette: magát az *emberi nemet* választja kiinduló alapjául, általánosításai bázisául, amikor ezeket a kérdéseket veti fel:

mi a művészet „általánosságban”? mi az általában vett művészet feladata?, mi a helye az emberi tevékenységek rendszerében? stb. Ismét emlékeztetünk arra, amit tárgyi tartalom – valóságtartalom megkülönböztetésénél mondtunk: ez az attitűd *konstruált*, hiszen „magáért való emberség” mint összefüggő, szolid egzisztenciával rendelkező közösség még nem létezik, legfeljebb mint posztulátum. Ezért *posztulátum csupán* a filozófiai esztétika által meghirdetett totalitásigény, de a *totalitásigényt* hirdeti meg posztulátumképpen, és akárhányszor bizonyul is megalapozatlannak általánosságigénye, a filozófiai esztétika ezzel eleve távolságot teremt maga és bármely tetszőleges rétegparkularitás, műalkotás-egyéniesség-parkularitás között. A magatartás fonákja (és Walter Benjamin, az esztétikai „rendszerellenesség” legfőbb, elvi képviselője, aki a filozófiai rendszerekben magukban is a világ hierarchikus elidegenedtségének képviselőit látta, olyan hatalmakat, amelyek erőszakosan maguk alá vetik az eleven egyedeket, a műalkotásokat): a *mű* mint *példa* alárendelése a *teorémának* és ezzel a *szükségszerű* ízlésbicsaklás, amelyben az ízléssel való „nem találkozás” kényszerhelyzeteit mint természetes állapotot fogják fel, sőt mint az emelkedettség állapotát. A deduktív esztétikának egyrészt éreznie kell (és éreztetnie másokkal), hogy világnézeti preferenciái nélkülözhetetlenek a modern művészet mély megértéséhez és a modern művészetbefogadó számára, másrészt tudatosan kell vállalnia, hogy *tiszta esztétikai ítéleteket elvileg nem alkothat*. Hiányzik ezek feltétele az életben: a *sensus communis* és a kollektív világnézet (álláspont).

Az induktív műkritikának két veszedelemmel kell szembenéznie. Az egyik: neki is vannak szubjektív világnézeti preferenciái, ezek éppúgy belejártanak elemzésébe, mint a deduktív esztétika ítéletei, csak hogy – mivel nem tudatosította őket – nem *clare et distincte*, hanem zavaros, szétfolyó, az elemzés világosságát gátló formában. Másrészt: azonosulása valamely ízléscsoport parkularitásával (s ez, mondtuk, elkerülhetetlen, ha esztétikai, nem tisztán a szubjektum határainál megmaradó ízlésítéletéről van szó) magában rejtí a *gyors múltékonyság* veszedelmét. A mégoly *kritikus* azonosulás ízléscsoportok felette *esetleges* *sensus communis*ával a tiszta esztétikai ítéletet, amelyet az induktív kritika ígér, felette könnyen bomló egyensúlyvá változtatja. Másfelől az induktív műkritika – az antinómia másik pólusán – két igen nagy erénnyel rendelkezik. Az egyik: a műalkotás-individuum mint egyed, mint *eleven, konkrét világ* sok esetben többet hódít vissza az emberi teljességből, inkább testesíti meg a totalitást, mint a rendszerek nem egy esetben csakugyan elidegenedett-hierarchikus „totalizációja”. A másik: épp az előbbiekből következően a modern műalkotás olyan egyed, amely alig simul általános szabály – így például a *zsáner* általános szabályai – alá; csaknem minden *jelentékeny egyed* egy-egy új *speciest* teremt. Hogy melyik egyedből milyen új fajta bontakozik ki, ezt viszont valóban csak az induktív műkritika tudja – szinte azonnal – tetten érni. Ezért nem is véletlen, hogy a modern művészet elfogadtatásáért (mind új egyedeit, mind új fajait tekintve) az induktív műkritika többet tett, mint a filozófiailag legnagyobb szabású deduktív esztétika.

Az esztétika tehát *megreformálhatatlan*, amennyiben antinomikus szerkezete az adott világállapoton belül megszüntethetetlen (kiiktathatatlanok tehát „hibaforrásai” is), másrészt azonban *nélkülözhetetlen*, feltéve ha mindkét póluson ügyelnek a *saját* inherens veszedelmek elkerülésére vagy minimalizására. A deduktív kritikának értékítéletei *érvényesülését*, ezen keresztül értéküket kell megkérdőjeleznie, az induktív kritikának értékítéletei *érvényességét*, ezen keresztül (a jövő szempontjából vett) értéküket. *Mert a művészet posztulátuma az, hogy érték és érvényesülés egymásra találjon.*

A marxista irodalomlélektan történetéhez (századunk húszas éveiben)

VERES ANDRÁS

Előzetes megjegyzések

A marxista irodalomlélektan két világháború közötti történetének áttekintésekor is szembetaláljuk magunkat azokkal a dilemmákkal, definíciós bizonytalanságokkal, amelyek az irodalomtudomány és a lélektan tárgyi körülhatárolását általában jellemzik. Az „irodalomlélektan” terminusa olyan önálló, egységes diszciplínát sejtet, amihez fogható szaktudomány napjainkban sem létezik. E kifejezéssel valójában igen különböző célokat követő és műfajú írásokat hozunk közös nevezőre. Úgy tűnik, nem annyira nézőpontot és módszertant, mint inkább a problémák meghatározott területét jelöljük vele. Ugyanakkor több nagyszabású vállalkozást is ismerünk, amelyek a művészetlélektani problémák átfogó, a különféle módszereket egységes keretbe fogó tárgyalására tettek kísérletet, mint pl. L. Sz. Vigotszkij – a marxista irodalomlélektan szempontjából különösen fontos – munkája, a *Művészetpszichológia*.¹ Kétségtelen, e vállalkozások csak korlátozott mértékben oldják meg a maguk elé tűzött feladatokat, mégis elégséges alapot nyújtanak ahhoz, hogy ne lehessen kizárni a művészetlélektannak (és ennek részeként az irodalomlélektannak) önálló, egységes tudományként való lehetőségét. Talán nem helytelen, ha történeti áttekintésünket a reményteljes perspektíva figyelembevételével végezzük el.

Az irodalomlélektan elhatárolása csak viszonylagos lehet: a szépirodalomra vonatkoztatva valósítja meg a művészetlélektan célkitűzéseit, tehát a művészi alkotás és befogadás folyamatában, illetve magában a műben érvényesülő pszichológiai törvényszerűségek vizsgálatát. Más kérdés, hogy a művészetlélektan részeként is érvényt kell szereznie tárgya sajátosságának. A szépirodalom önálló művészet, amely mind létezési módját (tárgyas és érzéki közegét, formanyelvét és szemléleti beállítódását), mind pedig történeti alakulását tekintve különbözik a többi művészettől.² Külön problémák forrása, hogy olyan tárgyas közege és – ezzel összefüggő – formanyelve van, amelyet nem csupán (és nem elsősorban) esztétikai rendezőelv irányít, hanem az emberi kommunikáció, a verbális közlés szándéka. Azaz a szépirodalom anyagi közege és formanyelve nem valamilyen materiális eszközrendszer, amely a művészi megformálás által válik egyáltalán jelentéssel bíró jelrendszerré (mint a képzőművészetek esetében), hanem már a művészi megformálás előtt, attól függetlenül jelrendszerként funkcionál. Ezért az irodalomlélek-

¹ L. SZ. VIGOTSKIJ: *Pszichologija iszkusztva*. [1925] Moszkva, 1965. Magyarul: *Művészetpszichológia*. (Ford. Csibra István) Budapest, 1968. Olyan összefoglaló művekre gondolunk, mint R. MÜLLER-FREIENFELS: *Psychologie der Kunst*. Leipzig–Berlin, 1912 és F. L. LUCAS: *Literature and Psychology*. London, 1951.

² Természetesen hasonló (viszonylagos) elhatárolásra tarthat igényt a többi művészet lélektani kutatása is.

tannak nemcsak a művésztélektan, hanem a nyelvvel kapcsolatos lélektani kutatások eredményeit is hasznosítania kell.³

A szépirodalom sajátosságának érvényesítése a kutatásokban még napjainkban is inkább célkitűzés, mint tényleges gyakorlat. Az irodalomlélektan sokszor nem több, mint művésztélektani megfigyelések és megállapítások dokumentálása szépirodalmi anyag segítségével. Vigotszkij munkája ebből a szempontból is kivételnek számít: a formalista iskola felismeréseit kamatoztatva, messzemenően figyelembe veszi a szépirodalom körébe tartozó műfajok-műnemek (mese, novella, dráma) poétikai-esztétikai sajátosságait. Itt éppen ellentétes irányból merülhet fel kifogás: a *Művészetpszichológia* kizárólag a szépirodalom sajátosságára van tekintettel, jóllehet olyan pszichológiai törvényszerűségeket kíván feltárni, amelyek valamennyi művészetre érvényesek.⁴ S ahogy az irodalomlélektant a művésztélektanban, úgy oldják fel az utóbbit is az észlelés, a viselkedés vagy a fantáziatévékenység lélektani vizsgálatában. Elterjedt az a felfogás, hogy a művésztélektan a pszichológia alkalmazott tudománya, amelynek feladata a pszichológiai elméletek alkalmazása művészeti anyagra.⁵

Az interdiszciplináris helyzet gyakran forrása ilyen torzulásoknak. Annak belátása, hogy az irodalomlélektan lehetőségeit egyaránt megszabja az irodalomértelmezés (és ezen keresztül általában a művészetértelmezés, az esztétika) és a pszichológia tudományos pozíciója, önmagában még semmit sem biztosít. A két szakterület beállítottsága diametrális ellentétet mutat, elég talán, ha az irodalomértelmezés értéktételező és a pszichológia értékmentes karakterére utalunk. Nem lényegtelen körülmény az sem, hogy amikor az irodalomértelmezés is az értékmentesség igényével lépett fel, vizsgálódásának tárgyát éppen a pszichológia illetékességének kizárásával volt kénytelen meghatározni.⁶ Ha a két szakterület történeti helyzete nem egyszer hasonló volt is (pl. mindkettő a XIX. század derekán szabadult meg a filozófia gyámolításától és szerveződött önálló tudománnyá), fejlődésük üteme eltérő volt, s így befolyásuk is az irodalomlélektani problémák tárgyalására. Az egyik vagy a másik terület előtérbe kerülése könnyen vezetett egyoldalúságra; az irodalomértelmezés felől kétségbe vonták a pszichológia, az utóbbi felől pedig az esztétika és az irodalomtudomány illetékességét.

Az egyik oldalon a pszichológiai megközelítés radikális elutasításának az lett az eredménye, hogy alapvető fontosságú területeket kirekesztettek a művészetkutatásból; így az orosz formalisták egyáltalán nem vizsgálták a műalkotás megértésének társadalomlélektani feltételeit. Ennek eredményeként még kevésbé tudták megmagyarázni a befogadó érdekeltségét, mint az elutasított „pszichologizmus”: az ún. dezautomatizálás elve

³ A művészet és a nyelv együttes pszichológiai értelmezése a XIX. század végén és a századfordulón három irányból indult el: a „néplelektan” (W. Wundt, A. A. Potyebnya), a kifejezésezstétika (B. Croce) és a pszichologista poétika (Th. A. Meyer, R. Müller-Freienfels) felől. Később a művészet (szépirodalom) nyelvének és szemiotikájának vizsgálata a pszichológiai aspektus kizárásával folytatódott, a modern pszicholingvisztikai kutatások pedig csak marginálisan foglalkoznak a szépirodalom specifikus problémáival.

⁴ L. VIGOTSKIJ: *i. m.* 383–386.

⁵ Különösen jellemző ez a felfogás a pszichoanalitikus megközelítésekre.

⁶ Az orosz formalista iskola (és általában a strukturalista irodalomtudomány) elvetette az irodalom pszichológiai megközelítését. (L. BOJTÁR ENDRE: *A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban*. Magyar Filozófiai Szemle, 1975, 3–4. sz.)

mint motiváló tényező legfeljebb a kortárs művészet hatását indokolta, a régmúlt korokét nem (hiszen a műalkotás nyelve — ha tagad is egy korábbi nyelvi állapotot, akkor is — idővel a nyelvi kultúra szerves része lesz, s a korábban eredetinek számító teljesítmény végül általánosan elfogadott, megszokott formulaként hat). A másik oldalon pedig úgy elemeztek szépirodalmi műveket, hogy „eltekintettek” szépirodalmi voltakétól; pl. a pszichoanalitikus megközelítések a regények szereplőit vagy (még gyakrabban) magát az alkotót úgy értékelték, mintha neurotikusan kezelt volna. De akár az alkotó felől, mint leképezett életszegmentumot fogták fel a mű jelentését, akár a befogadó felől, mint stimuláló élettényezőt, ezekben az értelmezésekben — tudatosan vagy tudattalanul — olyan esztétikai előfeltevés érvényesült, amely a művészi jelentést közvetlenül megfelelteti a köznapi tényeknek, és nem lát elvi különbséget közöttük.

Ritkán tudatosult annak felismerése, hogy az esztétikai és pszichológiai kérdésfeltevés elválaszthatatlan egymástól, mivel *minden művészetlélektani elmélet esztétikai és minden esztétikai elmélet pszichológiai előfeltevésekkel kénytelen dolgozni*.⁷ Alapvető összefüggés ez; nemcsak az egyes irodalomlélektani orientációk értelmezésében és értékelésében segít eligazodni, de történeti áttekintésünk egész felépítését is meghatározza. A szokásos eljárástól eltérően a művészetlélektani irányzatokat nem azonosítjuk a művészetre alkalmazott pszichológiai elméletekkel.⁸ Felfogásunk szerint éppen annyi joggal tekinthető az irodalomlélektan az irodalomtudomány részének, mint a pszichológiának.

Először azokat a művészetlélektani előzményeket tekintjük át, amelyekre építhettek a húszas években a Szovjetunióban. Ezt követi annak a folyamatnak — rövid, vázlatos — áttekintése, amely a marxista irodalomtudomány és pszichológia megteremtéséért folyt; megközelítésünkben mindenkor az irodalomlélektani vonatkozásokat igyekeztünk előtérbe állítani. Itt csupán a húszas évek törekvéseit próbáljuk bemutatni, de ezeket is a legjelentősebb ilyen irányú kísérlet, Vigotszkij *Művészetpszichológiája* nélkül, amelynek tárgyalása másutt történik.

Művészetlélektani előzmények az orosz irodalomtudományban

A pszichologista művészetértelmezés az orosz irodalomtudományban is a századforduló idején jelentkezett, az uralkodó pozitívista kultúrtörténeti állásponthez való viszonyát azonban nem annyira a tagadás, mint inkább a kiegészítés szándéka jellemezte. Így pl. a pszichologista D. N. Ovszjanyiko-Kulikovszkij elemzése Anyeginről (Puskin elbeszélő költeményének hősről) közvetlenül kapcsolódik a kultúrtörténeti beállítottságú V. Ivanov-Razumnyik értelmezéséhez: az utóbbi szerint Anyegin jellegzetes társadalmi típus (a XIX. sz. húszas éveinek értelmiségét képviseli), míg Ovszjanyiko-Kulikovszkij felfogásában sajátos „pszichológiai típus” is, akit túlzott érzékenység, belső egyensúlyhiány, a

⁷ L. erről ERŐS FERENC: „Szükséges, hogy vers írassék . . .” (*A művészi tevékenység problémája és a művészetpszichológia*). Doktori értekezés, 1972.

⁸ E szükítést még olyan szerző is elköveti, aki az irodalmi kifejezésformák problémái felől méri fel a lélektani megközelítés lehetőségeit (s felismeri a pszichológiaellenes formalista elméletben is a lélektani szempontból releváns gondolatokat). Vö. HANKISS ELEMÉR: *Az irodalmi kifejezésformák lélektana*. Budapest, 1970.

valósággal szembeni távolságtartás stb. jellemez.⁹ Mindkét értelmezésnek magától értetődő előfeltevése, hogy a művészet feladata az, hogy hiteles ismeretet adjon a valóságról, és mint ismeretforma épp olyan megbízható, akár a tudomány. A XIX. századi orosz irodalomkritika legjelentősebb képviselőinek (V. G. Bjelinszkij, N. A. Dobroljubov) alapelvei ezek, s a művészetértelmezésben olyan átütő erejük volt, hogy L. N. Tolsztoj érzelemesztétikájában éppúgy helyet kaptak, mint a pszichologista A. A. Potyebnya vagy a marxista G. V. Plehanov nézeteiben.

A legjelentősebb művészetlélektani koncepciót az orosz irodalomtudományban A. A. Potyebnya (1835–1891) és harkovi iskolája dolgozta ki. Potyebnya, a harkovi egyetem tanára elsősorban nyelvész volt, de érdeklődése kiterjedt – Steinthal és Wundt „néplélektani” programjának megfelelően¹⁰ – a népi (nemzeti) szellem valamennyi nyelvi megnyilatkozásmódjára (közmondás, szólásmondás, mese), és vizsgálati szempontjait alkalmazta a költészet (és általában a művészet) értelmezésében is. Első nagyszabású munkájában, a *Gondolkodás és nyelvben* (1862), amely kutatási elveinek rendszeres kifejtését adja, Potyebnya szélsőségesen pszichologista álláspontot képviselt: a belső gondolati beszédaktustól, melyet kreatív és individuális lelki folyamatnak fogott fel, megkülönböztette a nyelvet (a külső hangzást) mint társadalmi jelenséget, melynek funkciója a gondolat objektíválása, a kommunikáció. A nyelv szabályszerűségeit a pszichikus tartalmak sajátosságaira vezette vissza, a nyelvi fejlődést pedig a pszichikum evolúciójára. Poétikai fejtegetései szorosan kapcsolódtak nyelvelméleti felfogásához.

A nyelv legkisebb önálló egységét, a szót önmagában is kész (mű)alkotásnak tartotta; benne – és analogikusan a költészetben, sőt a többi művészetben is – három elemet különböztetett meg: a külső formát (a fizikai – pl. akusztikai – elemet), a belső formát (a képi-esztétikai elemet) és a jelentést (az eszmei-tartalmi elemet).¹¹ A legfontosabbnak a köznyelvben is a képi elemet tekintette (ez képviseli közvetlenül a pszichikumot és szervezi egységbe a másik két összetevőt is), a költői nyelvben pedig a „képszerű gondolkodás” tiszta formáját látta. Potyebnya irodalomlélektani koncepcióját döntően befolyásolta, hogy a költészet folklorisztikus, *elemi* műfajaiból indult ki. Így pl. mese-elméletének alapvető megállapításait (a mese a megismerés, illetve a magyarázat eszköze kusza életkörülmények között; erre azért alkalmas, mert képszerű és a kép egyszerűbb, világosabb, mint a magyarázandó; ugyanakkor a kép és a jelentés eltérése, a jelképszerűség többféle értelmezésre ad lehetőséget) kiterjesztette a szépirodalomra is, hangsúlyozva a költészet megismerő funkcióját, képi-jelképi megjelenítésmódját és a műélvező meghatározó szerepét az értelmezésben.¹² E megállapítások igen nagy hatást gyakoroltak az orosz

⁹D. N. OVSZJANYIKO-KULIKOVSKIJ: *Isztorii ruszkoj intelligencii*. (1906–11) Moszkva–Petrográd, 1923.

¹⁰A „népek pszichológiájának” programját elsőként nyelvészek (H. Steinthal, M. Lazarus) hirdették meg (1860-tól külön folyóiratot is kiadtak *A népek pszichológiája és a nyelvtudomány* címmel); Wundt érdeme, hogy a kísérleti lélektan felől ismerte és ismertette el e programot. (Potyebnya közvetlenül H. Steinthal nézeteihez kapcsolódott).

¹¹Potyebnya képzőművészeti példája: a márványszobor külső, tárgyas megjelenése a külső forma; amit megjelenít (nőalak karddal és méreggel), a belső forma; s végül amit jelképez (az igazságszolgáltatás), a tartalma, eszméje. *Miszt i jazik*. Harkov, 1913, 146. (Idézi VIGOTSKIJ: *i. m.* 60.)

¹²A. A. Potyebnya legfontosabb munkái: *Miszt i jazik*. [1862] Harkov, 1913. *Iz zapiszok po ruszkoj grammatike* 1–2. [1874] Harkov, 1888. (3. kötet: 1899.) *Szlovo o polku Igoreve*. (1877–78)

szimbolizmus elméletíróira (A. Bjelij, V. J. Brjusov), de jelentésük az új poétikai kontextusban megváltozott; az átértelmezés irányát jól érzékelteti, hogy az ugyancsak legfontosabbnak ítélt képi-jelképi elemet a szimbolisták nem a magyarázat eszközének, hanem céljának tekintették, amely tehát nem egyszerűbb, hanem éppen bonyolultabb minden eszménél, a valóság igazi lényegét ragadja meg.¹³

Potyebnya elméletének korszerűsítésére vállalkozott legjelentősebb tanítványa, D. N. Ovszjanyiko-Kulikovszkij (1853–1920) is. Az ő felfogásában már a képi jelentés emocionális funkciója is nagy hangsúlyt kap, sőt a műélvezet szerkezete alapján „intellektuális” és „emocionális” művészeteket különböztet meg. Egyes művészetekben – írja Ovszjanyiko-Kulikovszkij *Nyelv és művészet* (1895) c. könyvében – az esztétikai élvezet „inkább mint a folyamat eredménye jön létre, mint sajátos jutalom az alkotásért a művésznek, illetve az idegen alkotás megértéséért és megismérléséért mindenkinek, aki befogadja a műalkotást. Más a helyzet az építészettel, a lírával és a zenével, ahol ezek az emóciók nemcsak az ‘eredmény’ és a ‘jutalom’ jelentésével bírnak, hanem mindenekelőtt alapvető lelki mozzanatként jelentkeznek, amelyekben a mű egész súlya összpontosul. Ezeket a művészeteket emocionálisnak nevezhetjük, eltérően a többitől, amelyet intellektuálisnak vagy ‘ábrázolónak’ nevezhetünk . . . Az utóbbiakban a lelki folyamat a következő formulával fejezhető ki: a képtől az eszméhez és az eszmétől az emócióhoz. Az előbbiekhöz a lelki folyamat formulája más: a külső forma által keltett emóciótól a másik, mélyebb emócióig, amely annak folytán lángol fel, hogy a külső forma a szubjektum számára az eszme szimbólumává vált.”¹⁴

Ovszjanyiko-Kulikovszkij számára a kiindulópont már nem a folklór és a költészet elemi formái, hanem a művészetek, elsősorban a szépirodalom legjelentősebb alkotásai. Így azután kiter az alkotásfolyamat és az alkotói személyiség lélektani problémáira is; pl. az írókat annak alapján tipizálja, hogy alakjaikat elsősorban megfigyelések eredményeként vagy fantáziájuk segítségével (mintegy „kísérleti” úton) formálják-e meg.¹⁵ Ovszjanyiko-Kulikovszkij a művészetlélektani kérdéseket már rendszeres formában: alkotás–mű–befogadás összefüggéseinek egységében vizsgálja, és több ponton is kapcsolódik a századvégi művésztipológiák és beleérzés-elméletek eredményeihez. Azzal, hogy felvetette a külső forma (pl. a költői hangzás) pszichológiai jelentőségét, döntő ponton korrigálta Potyebnya felfogását. Korrekciója azonban nem volt következetes: az esztétikai kép szenzualista értelmezését kritikátlanul átvette, s ennek következményeként a művészi forma lélektani szerepét végső soron eszközjellegűnek, járulékosan fogta fel.

Iz lekcij po tyeorii szlovesznosztyi. Basznija. Poszlovica. Pogovorka. Harkov, 1894. *Iz zapiszok po tyeorii szlovesznosztyi. Poepzija i proza. Tröpi i figuri. Mislennyije poetyicseszkoje i mificeszkoje.* Harkov, 1905.

¹³ L. A. BJELIJ: *Szimvolizm.* Moszkva, 1910 és V. J. BRJUSOV: *Szintyetyika poezii.* In: *Problemi poetyiki.* Moszkva–Leningrád, 1925.

¹⁴ D. N. OVSZJANYIKO-KULIKOVSKIJ: *Jazik i iszkusztvo.* Szent-Pétervár, 1895, 70–71. (Idézi VIGOTSZKIJ: *i. m.* 71) Máshol Ovszjanyiko-Kulikovszkij ábrázoló és nem ábrázoló, lírai művészetekről beszél (az első csoportba tartozik a szobrászat, a festészet, az elbeszélő, illetve „ábrázoló” költészet, a másodikba a zene, az építészet és a „szóbeli” [szlovesznaja poezija] költészet): vö. *Tyeoria poezii i prozi.* Moszkva–Pétervár, 1923⁵.

¹⁵ Az első típusra példa Shakespeare, Puskin, Turgenyev, a másodikra Gogol, Dosztojevszkij, Csehov. (L. OVSZJANYIKO-KULIKOVSKIJ: *i. m.*)

A tízes évek végén fellépő ún. formalista iskola¹⁶ szinte minden lényeges kérdésben szembefordult a művészet pszichologista értelmezésével. Mindenekelőtt *specifikálni* próbálta a kutatás tárgyát és módszerét, az irodalom immanenciájának eszménye pedig valamennyi „külsőleges” megközelítésmódnak – a pszichológiainak éppúgy, mint a filozófiai-esztétikainak, a kultúrtörténetinek vagy a szociológiainak – elutasításához vezetett.¹⁷ A pszichologizmus elleni fellépést a formalisták jelentkezésekor még fokozta, hogy ennek leküzdésében látták az irodalomértelmezés *tudományos* szintre emelésének legfőbb feltételét. „Az a szokásos mód – szögezi le B. M. Eichenbaum (1866–1959) –, hogy egy valamilyen, különálló ítéletet a szerző lelkének pszichológiai tartalmával azonosítunk – a tudomány számára hamis út. Ebben az értelemben a művésznek mint ilyen vagy olyan hangulatokat *átélő* embernek a lelke mindenkor alkotásának határain kívül marad, és ott is kell maradnia. A művészi alkotás mindig csinált, formába öntött, kitalált – nemcsak művészi, hanem mesterséges is . . . ezért *nincs és nem lehet* benne helye a lelki empirizmusnak.”¹⁸ A műalkotásban az érzelmek csupán anyagai a művészi megformálásnak, a szereplők pszichológiája is „műfogás” (prijom); pl. Hamlet határozatlansága, akaratgyengesége *poétikai* követelmény: a tragikus kifejelet késleltetésének (és elleplezésének) eszköze.¹⁹ A mű tárgyas szerkezete, „formája” a tudományos vizsgálat számára nemcsak kiindulópont, hanem végeredmény is, mivel minden tényezőt – a művész tudatát is – az alkotás (irodalmi és műfaji) törvényszerűségei, konvenciói határozzák meg.²⁰

Valójában azonban a formalisták is – Vigotszkij helyesen állapítja meg – „kénytelenek pszichológusok lenni”, mert „a formalista elv alapját, éppúgy, mint minden más művészeti konstrukció alapját, bizonyos pszichológiai előfeltevések képezik”.²¹ Amikor az irányzat vezéralakja, V. B. Sklovszkij (1893–), híres programcikkében (*A művészet mint fogás*, 1919) megközelítésének alapvető tételeit, fogalmait próbálta megindokolni, szükségképpen a művészi *befogadás* sajátosságából indult ki. Az esztétikai érzékelést úgy különböztette meg az érzékelés többi fajtájától, hogy feltételezte: az érzékelés „általános törvénye”, hogy a dolgokat és történeteket – mint megszokott jelenségeket – „automatikusan” észleljük; felismerjük, de nem éljük át, nem látjuk teljes figyelemmel. Ezzel szemben ha műalkotást észlelünk, nem egyszerűen felismerünk valamit, hanem

¹⁶ A „formalista iskola” elnevezés két önállóan indult kutatócsoport: az 1915-ben alakult Moszkvai Nyelvész kör (R. Jakobson, G. O. Vinokur és mások) és az 1919-ben fellépő OPOJAZ, azaz a Költői Nyelv Tanulmányozó Társaság (melynek ismertebb tagjai V. Sklovszkij, B. M. Eichenbaum, L. P. Jakubinszkij, J. Tinyanov és B. N. Tomasevszkij) működését foglalja magába. A formalisták nézeteiről l. V. ERLICH: *Russian Formalism: History – Doctrine*. Hága, 1955. NYIRŐ LAJOS: *Az orosz formalista iskola*. In: *Irodalomtudomány. Tanulmányok a 20. századi irodalomtudomány irányzatairól*. (Szerk. Nyirő Lajos.) Budapest, 1970. KÖNCZÖL CSABA: *A költői technika teológiája*. Literatura, I (1974), 3. sz.

¹⁷ Szellemesen fogalmazta meg a specifikálás igényét R. JAKOBSON: *Novejszja ruszkaja poezia*. Prága, 1921. (Hivatkozik rá EICHENBAUM: *A „formális módszer” elmélete*. [1926] In: *Az irodalmi elemzés*. Budapest, 1974, 11.)

¹⁸ EICHENBAUM: *Hogyan készült Gogol Köpönyege?* [1919] *i. m.* 73.

¹⁹ EICHENBAUM: *A tragédia és a tragikum*. [1919] *i. m.* 83–87.

²⁰ Sklovszkij határozottan leszögezi, hogy „az irodalmi forma léte határozza meg az író tudatát.” (*Tyeorija prozi*. Moszkva, 1925.) L. erről bővebben NYIRŐ LAJOS: *i. m.* 193.

érzékletes voltában meglátjuk, egész elevenségében átéljük. A műalkotás tehát aktivitásra készleti befogadóját, és erre azért képes, mert sajátos létmóddal: megformáltsággal rendelkezik. A művészi forma voltaképp sajátosan rendezett anyagot jelent, a megformáltság teszi lehetővé, hogy eszme és anyag szerves egységet alkosson és az anyagtól ne függetlenedjen az eszme a befogadás folyamatában. A művészet olyan célszerű eljárás, „fogás”, amely képes a megszokott „eltávolítására” (osztranyenyije), az észlelés automatizmusának leküzdésére.^{2 2}

Az esztétikai érzékelés problémájából kiindulva utasította el Sklovszkij Spencer energiamegtakarítás-elméletét (a műalkotás éppen növeli a befogadás nehézségét és tartalmát), Potyebnya képelméletét (egyrészt a képi elem nem feltétlenül domináns: a nyelvi-hangzati elem közvetlenül fejezhet ki jelentést,^{2 3} másrészt egyszerűsítő funkciója sem szükségszerű: a művészetnek éppen nem célja a jelentés egyszerűsítése), és kérdésfeltevése még számos termékeny felismerésre vezetett. De már a kiindulópontot is belső ellentmondás jellemzi: miután az esztétikai érzékelés sajátosságát Sklovszkij az aktivitásra készítő, „deautomatizáló” hatásban jelöli meg, a továbbiakban már csak az aktív műről, pontosabban: az aktív formáról beszél, amelyhez képest a befogadó végső soron passzív-nak mutatkozik. Bahtyin joggal nevezte a formalisták álláspontját „materiális esztétikának” (amelynek formaértelmezése merőben más, mint a formalista esztétikáé): a megközelítésmód kizárólag az esztétikai érzékelés *objektumát* veszi figyelembe, és Sklovszkij kiindulópontjának nem kevés szerepe volt az irányzat szenzualista beállítottságának kialakításában. Bahtyin ugyanakkor leegyszerűsíti a kérdést, amikor a formalista megközelítést azért kritizálja, hogy a formán „természettudományosan – matematikailag vagy nyelvészetiileg – meghatározott anyagi formát” ért, „amely mentes minden öt szabályozó értékmozzanattól”, s ezért „feltáratlan marad a formában működő érzelmi-akarati feszültség”.^{2 4}

Már a „természettudományos” minősítés is vitatható; Eichenbaum éppen erre hivatkozva hangsúlyozta önálló nézőpontjukat a nyelvészettel szemben: „A költészet teoretikusának, bármilyen termékenyek számára a nyelvészeti módszerek, minden kérdést másképp kell megfogalmaznia . . . A poétika teleologikus elvre épül, s ezért *fogásból* indul ki; a nyelvészet, mint a természettudomány általában, az okság kategóriájával függ össze, s ezért a *jelenséget mint olyant* veszi alapul.”^{2 5} Ha pedig a poétika teleologikus elvre épül

^{2 1} VIGOTSKIJ: *i. m.* 99.

^{2 2} SKLOVSKIJ: *Iskusztvo kak prijom*. In: *Poetyika*. Szbornyiki po tyeorii poetyiceszkovo jazika. Petrograd, 1919. Figyelemre méltó, hogy – Vigotszkijra hivatkozva – Garai László Sklovszkijéhez hasonló koncepciót fejt ki: *A műértés pszichológiája és szociológiája*. Kritika, 1966, 2. sz. 13–14.

^{2 3} Míg Potyebnya iskolája és a szimbolista poétika a képi-motívumbeli réteget állította középpontba, a formalisták (a futurista költészet eredményeihez kapcsolódva) a nyelvi-hangzásbeli rétegek jelentőségét hangsúlyozták. Szélsőséges esete ennek az ún. „értelmen” vagy „észlogikán túli nyelv” (zaumnij jazik) problémája: a futuristák (mindenekelőtt Hlebnjikov) gyakran írtak – az angolszász nonszensz-költészethez hasonló – kizárólag a szavak hangzásának játékos elrendezésén alapuló verseket, a „zaum” fogalmát azután a formalisták elméletileg is elemezték (vö. SKLOVSKIJ: *O poezii i zaumnoj jazike*. In: *Poetyika*. . . Petrograd, 1919.).

^{2 4} M. M. BAHTYIN: *A szó esztétikája*. Budapest, 1976, 6–7.

^{2 5} EICHENBAUM: *Az orosz lírai vers dallama* [1922] *i. m.* 130–131. A nyelvészettől való elhatárolódásnak kiváltója volt az is, hogy a formalisták nyelvszemlélete radikálisan eltért a pszichológiai beállítottságú nyelvészetétől. L. erről J. TINYANOV: *Problema sztyihotvornovo jazika*. Leningrád, 1924 és V. VOLOSINOV: *Marksizm i filozofija jazika*. Leningrád, 1928.

és a formalista megközelítés azt tekinti céljának, hogy a műfogásokat vizsgálja — ami szükségképpen jár együtt ezek *minősítésével*²⁶ —, akkor aligha helyes azt állítani az így elemzett formáról, hogy „mentes minden őt szabályozó értékmozzanattól”. Valójában a megközelítés igazi fogyatékosága éppen abban rejlik, hogy kizárólag a formában tárja fel és a *formának tulajdonítja* azt az érzelmi-akarati feszültséget, amely a lényegesen összetettebb esztétikai hatás sajátja.

Mindenekelőtt tisztázatlan marad, hogy a művészi eljárásoknak, műfogásoknak mi a voltaképpeni céljuk. A formalisták elemzéseiből megtudjuk, hogy egy-egy műalkotásban a megformálásnak milyen hatást sikerül (vagy nem sikerül) keltenie, és ennek érdekében milyen eszközöket működtet, de az már teljesen homályban marad, hogy a hatáskeltésnek mi az értelme.²⁷ E tisztázatlanság vezet azután olyan ellentmondásokra, hogy a műalkotás belső motiváltságát aprólékosan kimutató formalisták a befogadás motivációját lényegében az újszerűségekre redukálják; s míg egyfelől a megformálás pragmatikus célszerűségét hangsúlyozó Sklovszkij kijelenti, hogy „a művészet független az emócióktól”, másfelől a költői nyelv funkcióját a formalisták is végső soron az „emóciókeltésben” jelölik meg.²⁸ E megközelítés egy félbemaradt hermeneutikai eljárásra emlékeztet: miután minden pszichikus összefüggést feltártak a műben, mindezt „öncélúnak”, a pszichikumtól függetlennek nyilvánítják. Így azonban még az sem világos, hogy a műalkotásban feltárt célszerűség végül is kinek a nézőpontjával azonosítható: a szerzőével? a szerzői szándékot racionalizáló irodalomtudóséval? az „ideális” olvasóéval? a lehetséges olvasatok valószínű átlagával? Mindegyik mellett fel lehet hozni érveket.²⁹

Figyelemre méltó az is, hogy a *kreativitás* problémáját milyen felemás módon vetette fel a formalista megközelítés. Csak a megjelenési módját vizsgálta a művészi kreativitásnak, forrását nem. Szemben a pszichologista-szimbolista (és pszichoanalitikus) művészetértelmezéssel, nem hangsúlyozta az alkotói (befogadói) személyiség és tehetség

²⁶ A formalisták csak eszmei-ideológiai vonatkozásban törekedtek értékmentességre, poétikai szempontú ítélkezéstől egyáltalán nem riadtak vissza (pl. amikor a futurista költészetet próbálták elméletileg igazolni).

²⁷ Pl. Gogol novellájának narrációjában Eichenbaum kimutatja a groteszk hatáskeltés eszközeit (élőbeszéd imitálása, különböző hangnemek elegyítése stb.), Sterne *Tristram Shandy* c. regényének narrációjában Sklovszkij hasonlóképpen elemzi a (fejlődés-) regényszerkezet ironikus elidegenítését, azt azonban egyikük sem vizsgálja, hogy a groteszk vagy az ironikus hatás érvényesülése milyen nézőpontot (a befogadó részéről milyen nézőponttal való azonosulást) feltételez. A műalkotás e megközelítésekben mintegy „magába foglalja” autentikus olvasóját is. (Vö. EICHENBAUM: *i. m.* 58–78. és SKLOVSZKIJ: „*Tris tram Sendi*” *Szterna i tyeorija romana*. [1921] Részben átdolgozott változat: *A széppróza*. Budapest, 1963, 264–267, 273–282.)

²⁸ SKLOVSZKIJ: *i. m.* (idézi VIGOTSZKIJ: *i. m.* 98.) A mű immanens vizsgálata szükségszerűen vezet az egyik oldalon az aktív, minden esztétikai funkciót magába foglaló műalkotás *szélsősegesen racionalista*, a másik oldalon a passzív, minden esztétikai funkciót nélkülöző befogadó *hedonista* értelmezéséhez (melyet Vigotszkij is élesen kritizált: *i. m.* 110.). Hasonló beállítottság jellemzi a fenomenológiai irodalomértelmezést is: vö. R. INGARDEN: *Az irodalmi műalkotás*. Budapest, 1977.

²⁹ Pl. a műalkotás „megcsináltságára” irányuló kérdésfeltevés a szerző nézőpontját feltételezi, de mivel a szerző sem tehet mást, mint hogy meghatározott irodalmi normákat követ (illetve elutasít), a mű célszerűsége is túlmutat önmagán: az alkotó és a befogadó számára egyaránt adott konvenciókra épít stb.

jelentőségét. Számára az esztétikai normarendszer fontosabbnak tűnt, mint az egyéniség. Kimutatható ez a különbség nyelvszemléletükben is: Potyebnya felfogásában a határ a kreatív, individuális beszédaktus és a teremtettség, társadalmi nyelv között húzódik, a formalista elméletben a kreatív költői nyelv és a teremtettség „gyakorlati” nyelv (vagyis köznyelv) között, s ebben kifejeződik az a helyes felismerés is, hogy értelmetlen szembeállítani az individuális nyelvet a társadalmival. Ugyanakkor nem kis problémát jelent, hogy a kreativitás a költői nyelv *megkülönböztető* sajátosságaként szerepel, jóllehet a mindennapi nyelvhasználat sem nélkülözheti a kreativitást. (Kétséges az is, hogy a művészi és nem művészi nyelv oly mértékben elválasztható egymástól, ahogy a formalisták feltételezték.³⁰) Amennyire hatásosnak bizonyult a kreativitás értelmezése a pszichológista állásponttal szemben a formalisták fellépése idején, annyira hatástalannak mutatkozott a szociológiai iskolával folytatott polémiaiban a húszas évek második felében.

A marxista művészetértelmezés első modellje: Plehanov felfogása

Az irodalom és a művészet marxista igényű vizsgálata a Szovjetunióban a plehanovi hagyatékra támaszkodva indult meg. G. V. Plehanov (1856–1918) művészetről szóló tanulmányainak első gyűjteményét 1922-ben adták ki, s a gyűjteményt bevezető tanulmányok őt nevezték a „tudományos esztétika”, illetve a marxista művészetszociológia megalapítójának.³¹ Plehanov módszertani megállapításaiból mindenekelőtt kettőnek, a marxista művészetkritika „két aktusáról” és az alap és felépítmény öt tényező modelljéről alkotott koncepciójának volt átütő hatása. A materialista kritika első feladatának („aktusának”) Plehanov azt tekintette, hogy „az adott műalkotás eszméjét a művészet nyelvről lefordítsuk a szociológia nyelvére”, azaz „megtaláljuk azt, amit az adott irodalmi jelenség szociológiai ekvivalensének nevezhetünk”; másodikként pedig az elemzett mű „esztétikai érdemeinek” értékelését. A „szociológiai ekvivalens” gondolatának azután nem kis szerepe lett abban, hogy a művészetértelmezésben a marxista orientációt a *szociológiai* módszerrel azonosították.³²

Plehanov lényegében dualista esztétikai pozíciót foglalt el: a művészi alkotás egyik összetevőjének a társadalmilag létrehozott kultúrát tartotta, míg a másiknak a biológiai szükségletként felfogott esztétikumot. A társadalmi ekvivalens vizsgálatának követelményét a marxizmus társadalomtörténeti érdeklődésével, az esztétikai szükségletét pedig materializmusával hozta kapcsolatba.³³ A két összetevő tényezősor kapcsolatát korántsem tudta megnyugtató módon tisztázni, és joggal kritizálta már Lunacsarszkij azért, hogy

³⁰ Nem arról van szó, mintha a kettő összefüggését nem látták volna: Tinyanov egyenesen arról beszél *Az irodalmi tény* (1924) c. tanulmányában (Valóság, 1976, 3. sz.), hogy az élettények hogyan válhatnak irodalmivá és viszont, azonban ebben az esetben is két különböző normarendszerről van szó, melyek egy adott történeti állapotban világosan megkülönböztethetők egymástól.

³¹ Idézi MÁCZA JÁNOS: *A szovjet esztétikai gondolat fejlődése a forradalom első évtizedében*. In: *Esztétika és forradalom*. Budapest, 1970, 222, 229–230.

³² PLEHANOV: *Szocsinyenyija*. 14. köt. 188–189.

³³ Plehanov (Darwint követő) biológiai-naturalista felfogását az esztétikai szükségletről I. *Levelek cím nélkül*. (1899–1900) In: *Irodalom és esztétika*. Budapest, 1962, 4–13.

a materialista kritika elé követelményként állított két aktus közül a másodikra, azaz az esztétikai értékelésre ő maga sem mutatott igazi példát, megelégedett a szociológiai-szociálpszichológiai háttér feltárással.³⁴ A szociologizmus a társadalmi valóságot a körülményekre, a történeti feltételekre redukálja, s ezek viszonya a művészethez csak külsőleges és mechanikus lehet. A mechanikusság veszélyét Plehanov is érzékelte, és ennek leküzdése végett vetette fel a „társadalmi pszichikumnak” mint a történelmi feltételek és az (ideológiaként felfogott) művészet között *közvetítő* szférának gondolatát.

Lényegében ezzel függ össze Plehanov másik nagyhatású koncepciója az öt tényezőtől álló modellről, amely az al- és felépítmény kapcsolatának árnyaltabb értelmezését kívánta adni.³⁵ Aligha vitatható, hogy e modell jóval összetettebb, mint azok a két vagy három tényezős sémák, amelyek alapján a művészet pozícióját Plehanov előtt vagy akár után marxista munkák magyarázni próbálták. A „társadalmi pszichikum” közvetítő szerepéről úgy tűnt, hogy nemcsak általában oldja a gazdasági tényező (illetve az alépítmény) meghatározó szerepének merevségét, hanem a művészet változó történeti helyzetének is megfelelő mutatója. Plehanov úgy gondolta, hogy a fejlett polgári társadalom művészetét sokkal nagyobb távolság választja el a gazdasági viszonyoktól (s így a pszichikum jelentősége is nagyobb), mint a primitív társadalmakét; de hasonló eltérés tapasztalható az elnyomó és elnyomott osztályok ideológiája (és művészete) között is.³⁶

E koncepciónak ugyanakkor súlyos elméleti fogyatékoságai is voltak, kezdve a „társadalmi pszichikum” fogalmának („... az érzelmek és elmék uralkodó állapota valamely adott ország és időszak adott társadalmi osztályában”) elmosódott jelentésével.³⁷ Nyilvánvaló, hogy a társadalmi pszichikum problémájának felvetésével Plehanov a szubjektum jelentőségét kívánta hangsúlyozni és elismertetni. De nem tudta vele feloldani az objektivitás és szubjektivitás, illetve a művészet területén a visszatükrözés és önkifejezés egymást tagadó végleteit. Ha a műalkotás művészi ideológiája – megosztott társadalmi alakulatot véve figyelembe – valamely osztály pszichikumát fejezi ki, akkor nem több a valóságról alkotott képzetek meghatározott rendszerének ábrázolásánál. Ha e képzetek nem felelnek meg a valóságnak, akkor a műalkotás jelentése érvénytelen, ha viszont megfelelnek, nincs értelme a társadalmi pszichikumnak különösebb jelentőséget tulajdonítani. Az a dualizmus, mely korábban a szociologizmus és a biológiai naturalizmus egymáshoz rendelt kettősségében nyilvánult meg, itt a pszichikum és ideologikum mesterséges elszakításában és utólagos összekapcsolásában jelentkezik.

³⁴A. V. LUNACSARSZKIJ: *G. V. Plehanov mint irodalomkritikus*. (1929–193) In: *Válogatott esztétikai munkák*. Budapest, 1968, 451.

³⁵PLEHANOV: *A marxizmus alapvető kérdései*. (1907) Budapest, 1948, 98–100. Az öt tényező: 1. a termelőerők állapota, 2. a gazdasági viszonyok, 3. a társadalmi-politikai rendszer, 4. a társadalmi ember pszichikuma, 5. a különböző ideológiák (köztük a művészet), amelyek tükrözik ennek a pszichikumnak, illetve a pszichikumon keresztül a többi tényezőnek sajátosságait.

³⁶*I. m.* 89 és PLEHANOV: *A 18. század francia drámairodalom és festészet a szociológia szempontjából*. (1905) In: *Irodalom és esztétika*. 84–112.

³⁷Vö. PATAKI FERENC: *A marxista szociálpszichológia tájékoztatói irányai*. In: *Társadalomlélektan és társadalmi valóság*. Budapest, 1977, 25–27.

A marxista orientáció a húszas évek elméleti irodalmában a szociológiai módszer alkalmazását jelentette. Pereverzev 1928-ban megpróbált ugyan különbséget tenni a kettő között, de a marxizmust ekkor is a szociológia autentikus (történelmi materialista) azaz a nagyobb társadalomlélektani egység teleológiája. Ahogy az előbbinél a műalkotás válfajának tartotta.³⁸ Érthető, hogy a szociológiai módszer fogalma (akárcsak a marxista művészetértelmezésé) kezdetben egyáltalán nem volt egyértelmű; a szociológiai iskola még annyira sem volt egységes, mint a formalista; lényeges eltérések mutatkoztak legjelentősebb képviselői, V. M. Fricse (1870–1929) és V. F. Pereverzev (1882–1968) nézetei között, s még távolabbi a rokonságuk Buharin vagy Lunacsarszkij álláspontjával. A különféle megközelítéseket mégis egybekapcsolja kiindulópontjuk hasonlósága, azok az alapvető elvek, melyeket Plehanovtól vettek át (az iskola számos képviselője Plehanov személyes tanítványa volt) és teljes szembenállásuk a formalista elmélettel. Bizonyos mértékig a pszichologista értelmezés örökségét is vállalták: egyrészt nem egyszerűen szociológiai, hanem szociálpszichológiai nézőpontból közelítették meg a művészetet, másrészt – ugyancsak Plehanov közvetítésével – ismét koncepciójuk középpontjába került a művészi kép (obraz) problémája.³⁹ Potyebnya iskolájának (és a kortárs pszichanalitikus megközelítéseknek) individualista beállítottságát azonban éles kritikában részesítették.

A plehanovi dualizmust a szubjektivitás, illetve a művészet önkifejező funkciójának irányában próbálták feloldani. „A költői szöveg marxista vizsgálatának első lépése az – írta Pereverzev –, hogy a költői ábrázolás objektumában megkeresse a szubjektumát, az ábrázoltban feltárja az ábrázolót.”⁴⁰ Az ábrázoló azonban nem az életrajzi vonatkozásaiban adott művész, nem is annak ideológiája, hanem az e mögött meghúzódó „léte”, amely tehát aktív (megszervezi a műalkotást) és olyan szubjektum, amely objektív érvénnyel bír. Fricse is a műalkotás létrehívójában a társadalmi csoportok, illetve osztályok ún. „pszicho-ideológiáját”, vagyis érdekeinek-akaratainak komplexumát látja, amely éppen a művészetet használja fel eszközként a társadalmi élet megszervezésére.⁴¹ A műalkotás azért alkalmas e feladat ellátására, mert a művészi megformálás rendezetté s ezáltal különösen hatékonyvá teszi ezeket a tartalmakat. G. N. Poszpelov (1899–) szoros összefüggést feltételez a művészi kép és a szociálpszichológiai komplexumok között: „A költői alkotás keretein belül a társadalmi csoport élményeinek rendszere úgy nyilvánul

³⁸ *Nyeobhogyimije predposzilki marksziszszkovo lityeraturovegyenyija*. In: *Lityeraturovegyenyije*. (szerk. V. F. Pereverzev) Moszkva, 1928. A kötet tanulmányairól I. NYIRŐ LAJOS: *A struktúra és a jelentés problémája a szovjet irodalomszociológiai kutatásokban (a húszas évek második felében)*. Literatura, III (1976), 2. sz.

³⁹ A kortárs Foht Pereverzev iskoláját egyenesen eidológiai (képelméleti) iskolának keresztelte el. (Idézi NYIRŐ LAJOS: *Irodalomszociológiai törekvések a szovjet irodalomtudományban*. Literatura, III (1976), 1, 8.) A szociológiai iskola képelméleti elgondolásairól I. NYIRŐ LAJOS: *A struktúra és a jelentés problémája*. . .

⁴⁰ PEREVERZEV: *A marxista irodalomtudomány nélkülözhetetlen előfeltételei*. Helikon, XII (1966), 3–4, 454.

⁴¹ V. M. FRICSE: *Szociologija iszkusztva*. Moszkva–Leningrád, 1926.

meg a költészet nyelvén, mint a motívumok konkrét rendszere . . . A művészi kép így vagy amúgy a művészi eljárás során rögzített szociológiai komplexum.”⁴²

Bármennyire eltértek is fogalmaikban és érdeklődésükben, az egymással hevesen hadakozó formalista és szociológiai iskola nemritkán hasonló „logikát” követett. Míg az elsőnél a műalkotás szervezője az alkotói teleológia, a másodiknál a „pszicho-szociális”, egy olyan környezettel szembesítődik, amelyet a köznyelvi normák és a művészi konvenciók alkotnak, úgy az utóbbinál egy olyan környezettel, mely elvileg magába foglalja ugyan a társadalomban élő emberek valamennyi élettevékenységét, de konkrétan csak az egyik vagy másik osztály, illetve réteg élettevékenységét. Környezetével szemben azután a műalkotás a két elmélet szerint hasonlóan „viselkedik”: akkor igazán eredeti, ha „deautomatizálja” a banálissá vált nyelvi, illetve „opponálja” a reakcióssá vált pszichoszociális konvenciórendszeret. A művészet történeti dinamikája a formalisták számára úgy jelenik meg, mint az irodalmi formák (az irodalmi formanyelv) állandó megújításának folyamata, a szociológiai megközelítés képviselői számára pedig mint az osztályharcot (a szembenálló osztályokat, társadalmi alakulatokat) kifejező stílusok változása.⁴³

Természetesen merőben ellentétes a két iskola álláspontja abban, hogy a művészet társadalmi funkcióját, kulturális küldetését hogyan itéli meg. A formalisták bezárják a művet irodalmi-nyelvi dimenziójába, de a radikális redukció árán az irodalom összetevőinek viszonylag homogén rendszerét képesek kimutatni. A szociológiai módszert alkalmazók az irodalmat (és a művészetet) a társadalmi osztályok gyakorlatának részeként vizsgálják, de nem tudják meggyőzően bizonyítani a poétikai-esztétikai és a politikai-gyakorlati funkciók kapcsolatát.⁴⁴ A műalkotás értelme a formalista koncepcióban végső soron a nyelv, a szociológiaiban a társadalmi pszichikum megújítása. Míg az első a nyelvet leválasztja a társadalomról, a második a társadalmat választja el a nyelvtől. Ellentéteikkel kölcsönösen kiegészítik egymást, és nem volt egészen alaptalan, amikor B. I. Arvatov (1896–1940) – a formalista és a szociológiai megközelítés összebékítésén fáradozva – Plehanovnak a „két aktusról” adott elképzelésére hivatkozott, és a két aktust megfeleltette a két megközelítésnek.⁴⁵ (Már más kérdés, hogy az egymást tagadó álláspontok formális összekapcsolása csak teljessé teszi a dualista felfogást.)

A szociológiai iskola fogyatékoságait később sokkal inkább hangsúlyozták, mint erőnyeit. Kétségtelen, a művészet túlzottan szigorú kötése a különböző társadalmi képződményekhez számos nehezen megoldható következménnyel járt. Pl. ha a művészet feladata valamely társadalmi osztály létezésének, életstílusának tudatosítása és megszilárdítása, akkor a művészet igazságértéke a pragmatikus funkció függvényévé válik. Az ebből eredő relativizmus elkerülésére a szociológiai iskolának más ellenszere nem volt, mint az evolúcionizmusnak az a naiv változata, amely az osztályok (és kultúrák) fejlőd-

⁴² POSZPELOV: *Problema tyeoretyiceszkov poetyiki. Tyeorija sztatyiceszkovo iszledovanyija poetyiceszkovo sztilja*. In: *Lityeraturevegyenyije*. Moszkva, 1928. (L. NYÍRÓ LAJOS: i. m. 12.)

⁴³ Általában a stílustipológiára hárul az a feladat, hogy a szociológiai megközelítésben a történeti mozgás kifejezője (s alkalmanként motivációja, illetve oka) legyen.

⁴⁴ E dilemmát kísérelte meg feloldani Bahtyin, amikor az irodalmi alkotás számára adott nyelvi lehetőségeket vizsgálta úgy, mint a társadalmi gyakorlat részét. Vö. *A szó a költészetben és a prózában* (1934–1935) és *A regénynyelv előtörténetéhez* (1940) c. tanulmányait. In: i. m. Bahtyin koncepciójának elemzése: KÖNCZÖL CSABA: *A nyelv eldologiasodása és az irodalom. Mihail Bahtyin irodalom-elmélete*. Valóság, 1975, 8. sz.

⁴⁵ B. I. ARVATOV: *Szociologiceszkaja poetyika*. Moszkva, 1928.

dését az egyéni élet mintájára (a keletkezés — érés — érettség — hanyatlás szakaszaiban) írja le, és az „előrehaladást” automatikusan fogja fel: a hanyatló osztályt szükségszerűen a keletkezőnek kell felváltania.⁴⁶ Azonban érdemes számbavenni az erényeket is. A szociológiai módszer alkalmazói azért voltak képesek a műalkotás, illetve a művészet „társadalmi tényként” való létezését elismertetni, mert ezt (bizonyos mértékig) konkretizálni tudták. A szociálpszichológiai nézőpont illetékességét nemcsak hogy nem korlátozták a befogadás dimenziójára, hanem még át is helyezték a hangsúlyt a műalkotás képmás-struktúrájának és jelentésének elemzésére. Megközelítésükben arra törekedtek, hogy az irodalom (és művészet) mint megismerésforma és mint intézményrendszer ne váljon két külön entitássá, mivel egyazon társadalmi funkció különböző oldalait jelentik.

Külön figyelmet érdemel a kreativitással kapcsolatos álláspontjuk. A művészetet nem egyszerűen a valóság leképezésének, hanem inkább a valóságot „építő”-teremtő eszköznek fogták fel, amely nem csupán mozgósítja az érzelmeket — mint a formalista koncepcióban —, hanem *szocializálja* is.⁴⁷ A hagyományos teremtés-esztétikákat azért vetették el, mert azok az individualitás síkján maradvá, elfogadhatatlan, tudománytalan megoldáshoz (pl. zseni-elmélethez) jutnak el. A műalkotás és környezete tehát szoros egységet alkot, a művészet nem külső szabályozója a társadalmi (osztály-) pszichikumnak, hanem reprezentációja és *önszabályozási* módja. E koncepció végre kielégítő választ tudott adni arra, hogy a befogadó (és az alkotó) miért érdekelt esztétikai viszony kialakításában, de az individualitás jelentőségének lebecsülése lehetetlenné tette az esztétikai érzékenység differenciáltságának és sok más fontos művészetlélektani problémának tudományos megközelítését.

Törekvések a szovjet pszichológiában a marxista orientáció kialakítására

Ahogy az irodalom- és művészetértelmezésben, a pszichológiában is kísérletet tettek a marxista orientáció kialakítására. A legkézenfekvőbb, látszatra legmaterialistább elképzelésnek az tűnt, hogy az új pszichológiát a forradalom előtt kialakult irányzatok közül V. M. Behtyerev (1857–1927) „kollektív reflexológiájára” építsék.⁴⁸ Behtyerev erősen naturalista, természettudományos szemléletmódja még a századforduló táján alakult ki. Az amerikai viselkedéslélektanhoz hasonlóan lemondott a — közvetlenül nem tanulmányozható — belső pszichikus folyamatok vizsgálatáról, az általa javasolt és művelt, objektív (kísérleti) módszereket alkalmazó pszichológiát alapjában biológiai jellegű tudománynak tartotta, s tárgyát az élő organizmusok reflexes viselkedésére korlátozta. A természettudományos igény, az objektív módszerek alkalmazása (amely egybevágott a pszichológia általános, nemzetközi fejlődésének szükségletével is) érthető módon a materialista elvek érvényesítését jelentette a kortársak előtt. Mivel Plehanov nyomán általá-

⁴⁶ Az akkori szerepet játszó dekadencia-elmélet (amely már Plehanovnál megtalálható) egyik forrása éppen ez az evolúcionizmus, melynek logikája szerint a hanyatló osztályhoz kötődő művészet csakis hanyatló lehet.

⁴⁷ Ezen a ponton korrigálták Plehanovot is, aki lebecsülte az érzelmelek esztétikai jelentőségét.

⁴⁸ BEHTYEREV: *Kollektyivnaja reflekszologija*. Petrograd, 1921. Megközelítését Behtyerev korábban „objektív pszichológiának”, „pszichoreflexológiának”, majd 1917 után reflexológiának nevezte.

nossá vált az a meggyőződés, hogy a sajátosan marxista pszichológia voltaképpen szociál-pszichológia, empirikus megközelítését Behtyerev kiterjesztette a szociális alakulatok (kollektív) pszichikus viselkedésének vizsgálatára is.⁴⁹

Az idealista pszichológia elleni fellépés konceptuális keretét lényegében Behtyerev felfogása adta, még ha egyes elemeit – így a „természettudományos módszer mindenhatóságába” vetett hitét vagy a reflexes viselkedés mechanisztikus jellegét – élesen kritizálták is (Kornilov egyenesen új nevet adott megközelítésének, „reaktológiának” nevezte el, hogy ezzel is jelezze: az ingerre adott emberi válasz, a *reakció* minőségileg más, mint az állati, a reflex).⁵⁰ A pszichológiai kutatás elméleti-módszertani előfeltevésében ismét az a szemléleti dualizmus jelentkezik – a naturalista és a történeti-szociológiai szempontok formális összekapcsolása –, ami Plehanov felfogását jellemezte. Az álláspont ellentmondasságát talán kellőképpen érzékelteti, hogy a materializmus monizmusát hangsúlyozó K. N. Kornilov (1879–1957), akinek a Moszkvai Pszichológiai Intézet élén jelentős szerepe volt a marxista orientáció kialakításában, pszichológiai tankönyvében (1926) egyfelől az emberi viselkedést meghatározó biológiai és társadalmi tényezőkről beszélt, másfelől – mint Leontyev írja – „Sombart szellemében naivan megfogalmazza a különböző társadalmi osztályok képviselői elemi reakcióinak pszichológiai jellemzését”.⁵¹ (Ennek megfelelően az Intézet ma már anekdotaszámba menő 1927–28-as munkaprogramjának témája a következő volt: A tösgyökeres moszkvai proletár vizsgálata a reakciósebesség és a reakcióerő, valamint az emlékezet befogadóképessége stb. mérésének módszere alapján.)

A reflexológia – akár a klasszikus behaviourizmus – nem termékenyítette meg különösebben a művészetértelmezést, mindössze néhány olyan kísérletről tudunk, amely a reflexológia álláspontjáról alapozta meg az esztétikát. P. I. Lebegyev-Poljanskij 1923-ban vetette fel a műalkotás „pszichofizikai” elemzésének szükségességét.⁵² A. Ivanov egész könyvet szentelt e problémának, és arra az eredményre jutott, hogy mivel a műalkotás – tudatosan és szándékosan megszervezett – ingerek rendszere, és a meghatározott ingerek meghatározott reakciókat váltanak ki, a reakció (mérhető) lefolyása alapján megbízható következtetéseket vonhatunk le a műalkotásra vonatkozóan is.⁵³ E koncepcióban a plehanovi modell darwinista (lényegében biológiai) magyarázó elvét pszichológiai váltja fel: a reflexológia fogalmaival írja le a művészet – hasonlóképpen felfogott – funkcióját, a szociális adaptációt. Az alkotások individualitását éppúgy, mint a befogadás eredményességét vagy eredménytelenségét a társadalmi (osztály-) pozíciók eltéréseivel, illetve megegyezésével magyarázza, akárcsak Plehanov és a szociológiai iskola.

⁴⁹ Vö. A. V. PETROVSZKIJ: *Isztorija szovjetszkaj psihologii*. Moszkva, 1967. VÁRINÉ SZILÁGYI IBOLYA: *Elmélet és empiria viszonya a pszichológiában*. Valóság, 1970, 6. sz. PATAKI FERENC: *A kiscsoportkutatás elméleti problémái*. In: *i. m.*

⁵⁰ P. BLONSKIJ: *Ocserk naucsnoj psihologii*. Moszkva, 1921. K. N. KORNILOV: *Szovremennaja psihologija i marksizm*. Moszkva, 1923 és *Ucsenyije o reakcijah cseloveke sz psihologicseszkaj tocski zrenyija*. („Reaktologija”) Moszkva, 1921.

⁵¹ A. N. LEONTYEV: *A pszichikum fejlődésének problémái*. Budapest, 1964, 345–346. L. még B. M. TYEPOV: *A szovjet pszichológia harminc éve*. Budapest, 1949 és PETROVSZKIJ: *i. m.*

⁵² L. MÁCZA JÁNOS: *i. m.* 214.

⁵³ A. IVANOV: *Iszkusztvo. Opit szocialno reflekszologicseszkovo analiza*. Moszkva, 1927. Hasonló gondolatmenetet találunk Vigotszkijnál is, de ő éppen ellentétes következtetést von le: a műalkotást, „az ingerek struktúráját elemezve” reprodukálhatjuk „a reakció struktúráját”. (*i. m.* 52.)

Ivanov kísérlete tudománytörténeti szempontból is figyelmet érdemel: koncepciója részben előlegezte azt, ami később a dogmatikus művészetértelmezésben „teljesedett” ki; igaz, akkor már a reflexológia korai változatait kiszorította a pavlovi fiziológia pszichológiaiá szűkítő doktrínája.

A pszichoanalitikus megközelítés és kritikája a húszas évek szovjet művészetértelmezésében

A pszichoanalitikus irányzat külön tárgyalását egyrészt az indokolja, hogy a húszas évek elején sokan benne látták a művészet autentikus pszichológiai értelmezését, így témánk szempontjából megkülönböztetett jelentősége van. Másrészt a marxista orientáció kevésbé vette figyelembe; mint szubjektív és individuális lélektani felfogást a történeti materialistának tudott elvekkel nehezebb volt összeegyeztetni. Ez azonban nem jelentette azt – legalábbis kezdetben –, hogy tudományos értékét kétségbe vonták volna, sőt még az a gondolat is felmerült, hogy a marxista pszichológia álláspontját erősíti, ha – a reflexológia egyoldalúságainak kiküszöbölésére – kiegészül a pszichoanalízis (használatos) elemeivel. Freud *Túl az örömeleken* c. munkájának orosz nyelvű kiadásához (1925) írt előszavában Vigotszkij és Lurija így adnak hangot az akkor még általuk is osztott illúzióknak: „Az utóbbi időben Freudnak csaknem valamennyi munkáját lefordították orosz nyelvre és megjelentették. A szemünk előtt kezd kialakulni Oroszországban a pszichoanalízisnek egy új és eredeti áramlata, amely arra tesz kísérletet, hogy a freudizmus és a marxizmus szintézisét valósítsa meg a feltételes reflexek tanának segítségével és a »reflexologikus freudizmus« rendszerét bontakoztassa ki a dialektikus materializmus szellemében.”⁵⁴ A bizarrnak tetsző kapcsolat lehetőségét nemcsak az adaptálás hívei fogadták el, hanem ellenfelei is, pl. Fricse a *Freudizmus és művészet* (1925) c. vitacikkében azt írja, hogy „a pszichoanalízis . . . elérte legnagyobb fejlődését Pavlov akadémikus iskolájában.”⁵⁵

E reflexiók azt is jelzik, hogy a pszichoanalitikus elmélet ismerete meglehetősen felszínes volt, a divatjelenség szintjénél mélyebbre hatolni nem is igen maradt idő (a tekintélyes létszámú Pszichoanalitikus Társaságot a harmincas évek elején adminisztratív úton felszámolták). Olyan nagyságrendű freudi fogalomról nem vesznek tudomást, mint a „felettes-Én”, miközben Freudot a kultúra determináló szerepének figyelmen kívül hagyása miatt kritizálják. „Freud az Ichről és az Esről szóló tanában – írja A. K. Voronszkij, a korszak egyik legjelentősebb irodalomkritikusa – csupán azt állapítja meg, hogy a tudat az Estől, a tudattalantól függ. Megemlíti a külső környezetet is, de sehol sem veszi szemügyre, nem elemzi a tudatnak ettől a környezettől való függését.”⁵⁶ A

⁵⁴ Idézi GARAI LÁSZLÓ: *Személyiségdinamika és társadalmi lét*. Budapest, 1969, 60–61.

⁵⁵ V. M. FRICSE: *Frejgyizm i iszkusztvo*. Vesztnyik Komunyiszticzeszkaj Akademii, 1925. Idézi R. DODELCEV: *Frejd kak objekt krityiki v szovjetszkaj esztyetyike*. In: *Voproszi esztyetyiki*. 9. köt. (szerk. N. G. Sahnazarova) Moszkva, é. n.

⁵⁶ VORONSKIJ: *Frejgyizm i iszkusztvo*. Krasznaja nov, 1925, 7. sz. (magyarul: Csibra István fordításában, kézirat) A felettes-Én fogalmát Vigotszkij sem említi. Ez a körülmény és a kultúra determináló szerepét hiányoló kritika kétségessé teszi, hogy a belső regulátor feltételezése tette volna rokonszenvenssé Freud elméletét: I. GARAI LÁSZLÓ: *i. m.* 59–60.

művészet- és (még inkább) az irodalomértelmezésben a pszichoanalitikus elmélet három fontos eleme hatott különösen nagy erővel: a dinamikus tudattalan fogalma, a szexuális élmények és komplexusok generáló funkciójáról való tanítás és a szimbólumfelfogás.

A dinamikus tudattalan gondolata aratta talán a legnagyobb sikert: ellensúlyozni látszott a szociológiai (és részben a formalista) iskola intellektualizmusát, amely számára a tudattalan a még nem tudatosítottat, illetve a sztereotíppé váltat jelentette. „A művészi effektus legközvetlenebb okai a tudattalanban rejlenek” — állapítja meg Vigotszkij is —, „rendkívül fontos a szociálpszichológia számára” a pszichoanalízis ama tanítása, hogy „a művészet lényegében tudattalanunknak bizonyos társadalmi formákká való átalakulása”⁵⁷. (Más kérdés, hogy a tudattalan problémáját azután Vigotszkij intellektualista koncepcióba illeszti.⁵⁸) Még a kritikusok is, mint Voronszkij, a dinamikus tudatalatti gondolatát termékeny hipotézisként üdvözölték, amely „megsemmisíti az emberi pszichikum felszínesen racionalisztikus felfogását”.⁵⁹ Individuálliéktani illetékessége miatt azonban a művészetértelmezésben elégtelennek tartották, érvényességének kiterjesztését pedig elítélték.

Nagyobb gyakorlati jelentősége volt a freudi elmélet másik két elemének: a szexuális élmények (komplexusok) meghatározó szerepéről és a művészi alkotás (az átvitelt és a helyettesítést megvalósító) szimbolizmusáról való felfogásnak. De éppen a konkrét elemzésekben mutatkozó fogyatékoságok, a szexuális elfojtás mint kizárólagos magyarázó elv⁶⁰ és a szimbólumok erőszakolt értelmezése⁶¹ veszélyeztette az elmélet hitelét. Fricse és Voronszkij úgy gondolta, hogy a szimbólumnak mint jelnek önkényessége (szemben az objektív jelentéssel bíró képmással) a művészet ismeretértékének feladásához vezet,⁶² másfelől Vigotszkij mutatott rá arra, hogy a pszichoanalitikus szimbólumértelmezés, amely a művészet gazdag szimbólumrendszerét kevés számú jelentésre (funkcióra) vezeti vissza, elszegényíti a műalkotás értelmét.⁶³ A pszichoanalitikus megközelítés a formalista és a szociológiai módszer hívei előtt egyaránt alkalmatlannak tűnt a művészi sajátosság

⁵⁷ VIGOTSKIJ: *i. m.* 121. és 136.

⁵⁸ „A művészet mint tudattalan — csak probléma; a művészet mint a tudattalan társadalmi megoldása — nos, ez a legvalószínűbb válasz a problémára.” (*i. m.* 145.)

⁵⁹ Voronszkij egyenesen azt állítja, hogy a marxista megközelítés is a tudattalant vizsgálja, amikor a társadalmi csoportok ideológiája, „hamis tudata” mögött kimutatja a tényleges érdekeket. (*i. m.*)

⁶⁰ Vö. J. Neufeld oroszra lefordított Dosztojevszkij-könyvével, amely a pszichoanalitikus irodalomértelmezés legautentikusabb művének számított: J. NEUFELD: *Dosztojevszkij. Pszichoanaliticeszkij ocserk pod redakciej prof. Z. Frejda.* Leningrád—Moszkva, 1925. Neufeld könyvéről maga Freud is azt tartotta, hogy szinte minden benne van, amit ő a pszichoanalízis szempontjából el tud mondani Dosztojevszkijről. (E. JONES: *Sigmund Freud élete és munkássága.* Budapest, 1973, 366.)

⁶¹ L. I. D. Jermakov (aki az Orosz Pszichoanalitikus Társaság elnöke volt) könyveit: *Ocserki po analizu tvorcsesztva N. V. Gogolja.* Moszkva—Petrográd, 1923. *Etyudi po psichologii tvorcsesztva A. Sz. Puskina.* Moszkva—Petrográd, 1923.

⁶² „Akik Marx materialista felfogását vallják, azok úgy vélik — írja Voronszkij —, hogy érzeteinknek és képzeleteinknek nemcsak szubjektív, hanem objektív jelentőségük is van, hogy ezek a valóságot tükrözik a tudományban is és a művészetben is, s nem mint hieroglifák és szimbólumok, hanem mint a világ képmásai.” (*i. m.*) A szimbólum és a képmás szembeállításának külön nyomatékot adott, hogy e kérdésben Lenin igen határozott álláspontot foglalt el (még Plehanovot is kritizálta): *Materializmus és empiriokriticismus.* (1908) Budapest, 1954, 238—245.

⁶³ VIGOTSKIJ: *i. m.* 131—135, 139.

megragadására (a művészi formanyelv, illetve a társadalmi-történeti közeg elhanyagolása miatt). A formalisták is műfogásnak fogták fel a művészetet, amelynek sajátos elleplező technikája van, de számukra a mű formája nemcsak eszköz, hanem *cél* is, szemben a pszichoanalízissel, amely a pszichikum szabályozásának eszközét látja benne. E megfogalmazás emlékeztet ugyan a szociológiai iskola álláspontjára, de nyilvánvalóak a különbségek: a művészetszociológusok felfogásában a szabályozás színtere nem korlátozódik az egyénre, a szabályozás célja pedig nem a szükségtelen affektusok hatástalanítása, hanem a (társadalmilag) szükséges affektusok kialakítása.

A Laodameia-mítosz a XX. században

SZILÁRD LÉNA

Minden kornak megvan a maga antikvitás-képe. A klasszikus örökség iránti érdeklődés intenzitását tekintve a XX. század — s ma már ez egyre nyilvánvalóbb — teljes joggal vetekedhet a reneszánszsal és a klasszicizmussal. Korunk költőit, drámaíróit, sőt regényíróit is a klasszikus antik kultúra olyan sajátos metanyelvvel ajándékozza meg, amely lehetővé teszi a művész számára, hogy az általánosítás egy magasabb, sok évszázad fogalmi rétegeit magába gyűjtő szintjén dolgozzon. De van-e valami megkülönböztető, specifikus vonás, valami sajátos koncepció abban, ahogyan a XX. századi művészi tudat a régi görög anyaghoz viszonyul? Jelen munka ennek az egyelőre meglehetősen nehezen általánosítható kérdésnek a megvizsgálásához kíván hozzájárulni. Ugyanazon anyag — a Laodameia-mítosz — néhány drámai jellegű feldolgozásának összevetése különösen termékenynek tűnt számunkra, egyrészt mivel a vándorszűzsé azonossága lehetővé tette, hogy kizárólag a mítoszt magukba foglaló rendszerek különbségeire összpontosítsuk figyelmünket, másrészt mert a dráma mint a múlt jelenként történő bemutatásának művészete felment bennünket azon kötelezettség alól, hogy érintsük a történeti, illetve a mitológiai idő kérdéskörét, ami elkerülhetetlennek látszik a mítosz regénybeli funkcióinak vizsgálatakor.

Még mielőtt közelebbről szemügyre vennénk, hogy az eredeti mitológiai anyag miként alakult át néhány XX. század eleji művész keze nyomán, szükségesnek tartjuk felvázolni — ha csak legáltalánosabb vonásaiban is — a mítosz „értelmi mátrixát”. Hiszen minden átformálódás és átértékelődés mellett — amin a mítosz szükségképpen keresztülment ezeréves létezése során saját görög közegében —, mindvégig jelen volt benne egy eredendő értelmi mag, melynek fennmaradását is sokban köszönhetette. Mi volt hát ebben a mítoszban az, ami későbbi korok írói számára „adottságként”, „a szimbolikus lehetőségek előfeltételeiként”¹ jelent meg?

Próteszilaosz és Laodameia mítoszára a legkorábbi, néhány soros utalást az *Ilíasz*ban a hajó-katalógusban találhatjuk (II. ének, 698. sor), ahol a hősök között említés történik az „Árész-sarj” Próteszilaoszról, aki életét vesztette, mert „az akhajok közt elsőnek tört ki a partra”, (az *első* halálát Thetisz megjósolta), illetve — név nélkül — hitveséről, aki „hátramaradt, tépett arccal Phülakében”, valamint Próteszilaosz félig kész házáról. T. Zieliński, a lengyel–orosz klasszika-filológus a Laodameia-mítosz antik feldolgozásait áttekintő munkájában még a század elején úgy vélekedett, hogy ez a szűzsé „jóval

¹ Ezt a megfogalmazást, csakúgy, mint magát a kérdésfelvetést egy maga nemében egyedülálló tanulmányból, SZ. AVERINCEV: *K isztolkovanyiju szimvoliki mifa o Edipe* c. munkájából vettük át. (In: *Antyicsnoszty i szovremennoszty*. Moszkva, 1972.)

korábbi, mint Homérosz”,² s a modern hellenisztika is szemmel láthatólag egyöntetűen azon az állásponton van, hogy a Laodameia-mítosz a legősibb helyi kultuszokon alapul, s a trójai mondanivalóval való összekapcsolódása másodlagosnak tekinthető.³

Ha összevetjük egymással a mítosz antik irodalmi feldolgozásairól fennmaradt adatokat, illetve a mitológia-kutatók tartalmi összefoglalásait, arra a következtetésre juthatunk, hogy a mítosz magja meglehetősen pontossággal meghatározható, és két menetet tartalmaz (ez valószínűleg a görög mítoszeremtő gondolkodás szerkesztésmódjának általános jellegzetessége): 1. Iolaosz király *sietős* eltávazása a trójai háborúba és hősi halála, illetve 2. megérkezése hitveséhez – immár a hős Próteszilaoszként – hitveséért a holtak birodalmából. A sietséget az egyes szerzők különféleképpen ábrázolják: Homérosz „félíg kész házát”-ról tesz említést, Euszathiosz arról beszél, hogy Próteszilaosz nem mutatta be az összes szükséges menyegzői áldozatot, és kivitte Aphrodité képmását a házból, mivel túlzottan sietett a harcba, s egyéb utalások is vannak még a sietségre. Ez a motívum azért érdemel figyelmet, mert a Próteszilaosz-témát a férj (a szó mindkét, még el nem különült értelmében) sorsdrámájaként exponálja, akinek *kettős minőségben kell* helytállnia: mint király-ősapának,⁴ illetve mint hadvezérnek. Az aktív társadalmi elv hordozója, a férfi siet a dicsőség felé, hogy ő legyen az *Első*: pontosan ez a jelentése a Próteszilaosz névnek, amit azután adnak Iolaosz királynak, hogy elsőként lépett a trójai földre, és beteljesítve az elsőre vonatkozó jóslatot, halálát lelte. Ez a halál a hőszok sorába emelte Próteszilaoszt, ama lények közé, akik az emberek és az istenek között közvetítenek és htonikus erővel állnak kapcsolatban: legalábbis ilyennek tekintették a hőszok az archaikus korban, és csak a későbbi tudat hasította szét lehetőségeinek és attribútumainak körét a „szent” és a „vámpr”⁵ poláris fogalmainak megfelelően. Azzal, hogy hőssé lett, Próteszilaosz ugyanakkor az istenek törekvéseit is keresztelte, az Árész-sarj magára vonta Aphrodité (vagy más változatokban Héra) haragját. Ez a mozzanat már magában hordozza a második menet szükségességét, amely a kompenzálás és a megoldás kettős funkcióját tölti be. De ahhoz, hogy ez a menet megvalósulhasson, Laodameia aktivitására van szükség; mindenestre az antik szerzők többségénél (valószínűleg csak az egy Lukianosz⁶ kivétel) a mítosz második részében a mese súlypontja áthelyeződik Próteszilaosz özvegyére: jóllehet azzal,

²T. ZIELIŃSKY: *Antyicsnaja Lenora*. Vesztynyik Evropi, 1906, 3.

³A mítosz antik feldolgozásaira, illetve az ezzel összefüggő kultusz előfordulási helyére vonatkozó jelenlegi legkimerítőbb információk a következő munkákban találhatók: *Pauli's Real-Enzyklopädie*, Reihe 1, Hb 23, Stuttgart, 1924 (továbbiakban: RE); W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig, 1923; R. GRAVES, *The Greek Myths*. London, 1973 (magyarul: R. GRAVES: *A görög mítoszok*. Európa, 1970); H. HUNGER: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Wien, 1973. A tudomány mai állása szerint a Laodameia-mítosz kapcsolata a trójai ciklussal másodlagos, PAULA PHILIPPSON (*Origini e forme del mito greco*. Einaudi Editore, Torino, 1949) kutatásaiból arra következtethetünk, hogy a mítosz a késő mükénéi korból, az aiolok uralmának idejéből származik. Ezt megerősíti L. RADERMACHER, *Hippolytos und Thekla*. In: *Studien zur Geschichte von Legende und Kultus*. Wien, 1916, 102.

⁴Ennek fényében jelentőségteljesnek tűnik az a részlet, hogy Iolaosz annak az Iphiklosznak a fia, akit Melampus gyógyított ki az impotenciából. Vö.: J. J. Bachofens *gesammelte Werke*, Bd. III. Basel, 1948, 711.; GRAVES, *A görög mítoszok*, II. köt., 468.

⁵A hőszok (a szó eredeti értelmében) kultuszát szemléletesen írja le T. ZIELIŃSKY *Religija ellinizma* c. művében (Pétervár, 1922, VII. fej.); illetve VJACS. IVANOV (aki hangsúlyozza a hőszok – Dionüszosz megtestesülései kapcsolatát): *Dionisz i pradiioniszijsztvo*. Baku, 1923, IV. fej.

⁶LUKIANOSZ, *Dial. mort.*, 23, vagy: *Lukianos összes művei*, I, Budapest, 1974, 266–268.

hogy hőrosszá lett, Próteszilaosz került kapcsolatba a htonikus erőkkal, mégis Laodameia az, aki *előhívja* ezeket az erőket. S ennek minden bizonnyal megvan a maga mélyen rejlő értelme. Nem Próteszilaosz és Laodameia funkciójának ebben a kölcsönviszonyában nyer-e vajon kifejeződést az az antik elképzelés, amelynek Bachofen az antik mítoszok többségében nyomára bukkant,⁷ s amelyet Zieliński az *Antigoné* kapcsán eképp formulázott: a nő a nemzetség, a férfi az állam képviselője?⁸ És Próteszilaosz kötelességének kettőssége vajon nem azt a stádiumot tükrözi-e, amikor a nemzetség céljai már összeütkezésbe kerültek az állam (azaz a társadalom külsőleg megformálódó erőinek) céljaival, de még hatalmasabbak ezeknél? Másfelől, a mitikus tudat fogalmai szerint a nemzetség feladata éppen a htonikus erők legyőzésével függ össze.⁹ Meglepő-e ezek után, hogy a Laodameia-mítosz éppen ezt az összefüggést teszi ily mértékben nyilvánvalóvá: Próteszilaosz visszatérte Hádész birodalmából a htonikus erőkkal való kapcsolat, illetve a rajtuk történő felülkerekedés dialektikáját rejtí magában.

A Laodameia-mítosz jelenkori kommentátorai két, három, sőt olykor öt folklórmotívum kontaminációját vélik fölfedezni a történetben, ezek közül leggyakrabban kettőt neveznek meg: 1. az Első feláldozása, 2. a halott visszatérte.¹⁰ Ám ha a mítosz első és második menete közötti összefüggés organikus jellegére, belső szükségszerűségére, a második menet kompenzáló funkciójára vonatkozó fejtegetésünk helytálló, akkor nem helyesebb-e a vizsgált mítoszban nem egyes különálló motívumok kombinációját, hanem éppen ellenkezőleg, olyan elemek szinkretikus együttesét látni, amelyek csak a későbbi tudatban szakadtak szét különálló folklórmotívumokra?¹¹

A mítosz számos változata közül azok a variánsok érdemelnek különös figyelmet, melyek elbeszélik, hogy Laodameia elkészítette magának Próteszilaosz szobrát: fából (Tetzész, *Chil.* II, 52) vagy viaszból (Ovidius, *Hősnők levelei* 13, Hyginus, *Fab.*, 104), rögtön Próteszilaosz elutazását követően vagy halálhíre után – ezek a részletek változnak. A szobor Laodameia kultikus tárgya volt, amely kárpótlást nyújtott szerelméért. Zieliński ezt a „kísértetmotívum” (a halott visszatérése) „mesterkélty, irodalmias . . . racionalisztikus értelmezésének” tekintette,¹² L. Radermacher, H. Herzog-Hauser pedig azt hangsúlyozta, hogy szervesen kapcsolódik a mítosz – megítélésünk szerint – fő motívumához, az Első feláldozásához. Azonban már Statius Silver a bacchikus jelleg tükröződését pillantotta meg ebben a motívumban, a RE pedig kiemeli, hogy a Laodameia készített szobor fallikus jellege megint csak a mítosz htonikus szelleméről tanúskodik.¹³ Ehhez hozzá kell még fűznünk, hogy Laodameia „bacchikus szolgálata” a mítosz meséjét nemcsak az Attisz, Adonisz és a Dionüszosz Zagreusz mítoszokkal hozza belső kapcsolatba, hanem maga Laodameia is a Nagy Istennő megtestesülésének tekinthető, s ilyenfor-

⁷ J. J. BACHOFEN, *Das Mutterrecht* in: *J. J. Bachofens gesammelte Werke*, II–III. Bd., Basel, 1948. Kár, hogy a Laodameia-mítosz elkerülte a tudós figyelmét.

⁸ T. ZIELIŃSKY, *Iz zsziznyi idej*. Szentpétervár, 1905.

⁹ Ezt a gondolatot a mítosz számos kutatója kiemelte, többek között Bachofen, Vjacs. Ivanov idézett műveikben.

¹⁰ L. pl. RE a 23, 1, 934, 938.

¹¹ Az ilyen transzformációk lehetőségét VJACS. IVANOV feltételezte *Dionisz i pradiioniszijsztvo* c. könyvében.

¹² T. ZIELIŃSKY, *Antyicsnaja Lenora*, 173.

¹³ Vö. a RE vagy a Roscher-Lexikon idevágó fejezetét.

mán elképzelhető, hogy hőseink olyan helyi, thesszáliai isteneket képviselnek, akik a görög Olümposz centralizációja nyomán a hőeszok közé kerültek.¹⁴ És noha a korunkban ismert görög hagyomány szerint Laodameia nem istennő, hanem királynő volt, mégis a nemzetségi vonal eszméje mint alakjának domináns vonása megmaradt, mint ahogy ez az eszme mozgatja — persze aligha tudatosult formában — pl. azt a vogul szertartást, melynek értelmében az özvegynek férje halála után annak fából készült hasonmását kell „táplálnia” és vele hálnia három esztendeig, ezután pedig a sámán (a férj érdemeitől függően) dönt arról, hogy eltemetik-e a faszobrot, vagy pedig örök időkre felállítják a helyi pantheonban. A bálványát hevesen őrizgető Laodameia olyan hagyományokat követett, amelyek környezetében már kezdtek feledésbe merülni.

A legenda Laodameia halálát három változatban őrizte meg: 1. tör (Eusztathiosz 325, 52), 2. máglya (Hyginus, *Fab.* 104), 3. halál Próteszilaosz ölelésében (Servius, V, Vergilius: *Aeneis*, V. 447.). Az antik kommentátorok figyelme elsiklott e mozzanaton fölött, talán azért, mert Laodameia halálának körülményeit másodlagosnak tekinthették. Az új európai gondolkodás keretei között pedig az arra a kérdésre adott válasz, hogy *hogyan, mi végett és hová* távozott el Laodameia, a mítosz anyagát feldolgozó rendszerek egyik indikátora lesz.

A Laodameia-történet pályafutása a XX. századi irodalmakban Wyspiański 1899-ben írott és megjelent darabjával veszi kezdetét. A darab gondolata azokban az években született meg Wyspiańskiban, amikor a zenedráma párizsi hívei között forgolódván elmélyült Wagner tanulmányozásában, s összevetette Wagner teóriáit Mickiewicz drámakoncepciójával. A következő művészi hatások konfrontációja nyomán jött létre Wyspiański drámájának — ami immáron második kísérlete volt arra, hogy megteremtse saját „à l'antique” drámaszílusát — különös vonzereje: a francia posztparnasszisták antikvitás iránti rajongásának szellemi közege, a Wagner-stúdiumok, a folklóranyag romantikus feldolgozásának lengyel, nemzeti tradíciója (Mickiewicz, Słowacki).

A *Próteszilaosz és Laodameia* szerzője nemcsak költő, hanem — talán mindenekelőtt — festő és művész, drámájában annyira dominál a színházi nyelven történő gondolkodás. Wyspiański lengyel kutatója, H. Filipkowska arra a következtetésre jutott, hogy a drámában „az operalibrettó forma az uralkodó, s ez a »zene szellemében« fogant tragédiákkal állítja egy sorba a művet.”¹⁵ Úgy véljük azonban, hogy Wyspiański művészi gondolkodásmódjának teatralitása, ami megmutatkozik a díszletek plasztikus-ornamentális leírásában, a jelmezek szigorúan átgondolt színskálájában, a mozgás, a plasztikus jelleg hangsúlyozott szerepében (pl. egyes „dialógusok” *szavak nélkül*, kizárólag gesztusokban vannak megformálva¹⁶), mindez elméletileg valami sokkal elvibb jellegű sajátossággal magyarázható, mint egyszerűen azzal, hogy Wyspiański vonzódott a librettóformához. Wyspiański elgondolásának plasztikus kifejezőerejében és artistikus jellegében, valamint a hellén művészet emlékműveinek szoborszerű ábrázolásai szerint stilizált mozgás hangsúlyozásában a görög szobrászat vonalvezetése és ritmusa iránti *winckelmanni* elragadtatás nyilvánul meg, amely a szemünk láttára változik át a „vonalak balettjévé”, a korai

¹⁴ Hasonló folyamatok lehetőségére több mítoszkutató rámutatott, egyebek között Paula Philippson.

¹⁵ H. FILIPKOWSKA, *Wsród bogów i bohaterów*, Warszawa, 1973, 45.

¹⁶ L. WYSPIAŃSKI, *Protesilas i Laodameia*, Kraków, 1899, 13.

szecesszió dekoratív jelenségévé. Wyspiański „wagnerizmusát” a *Próteszilaosz és Laodameia* kapcsán nem annyira Laodameiának *Trisztán és Izolda*-szerű monológjával lehet alátámasztani — amin a darab egész szövege nyugszik¹⁷ —, mint inkább a „gesztusok hallucinációjával” (amit Nietzsche vett észre Wagnernél), Wyspiański azon törekvéssel, hogy a plasztikát a zene, a mozgás és a színház nyelvére fordítsa le, s az artisztikum bázisán egyesítse a művészeteket. Ami viszont Nietzschét illeti — akire a „zene szellemében” kifejezés céloz a fenti Filipkowska-idézetben —, lényegtelen, hogy Wyspiański ismerte-e a *Laodameia* írása idején vagy sem, fordítások vagy baráti elbeszélései alapján, akik a *Zycia* krakkói szerkesztőségében dolgoztak, ahová Wyspiański 1897-ben lépett be.¹⁸ A döntő itt az, hogy Wyspiański minden modernizálás dacára az antikvitást még a winckelmanni elképzelések prizmáján keresztül szemléli, és ily módon az antikvitás-felfogás *Nietzsche előtti* modelljét képviseli. Amint Filipkowska is rámutat, a *Próteszilaosz és Laodameia* szerzőjét mindenekelőtt az antik figurák szépsége és plaszticitása érdekli, nem pedig azok rituális-szimbolikus jelentése.¹⁹ Ezért a vizsgált mítoszról csak a legegyszerűbb általános kategóriák (szerelem és halál) antinómiájának exponálására szorítkozó formulát veszi át, viszont teljes mértékben kiaknázza az antik jelmezek felkínálta esztétikai lehetőségeket. A részletek történeti-geográfiai pontosságával nem törődik, sokkalta fontosabb számára, hogy a néző asszociációs képességét az antikvitásnak még a klasszicizmusban megszilárdult, állandósult ismerveire irányítsa. Ezért például a díszletelemek között az „oszlopcsarnokon” és a „ciprusligeten” kívül „tenger fölé nyúló sziklák” is szerepelnek nála, jöllehet a thesszáliai Phülaké, ahol a cselekmény játszódik, meglehetősen távol esik a tengertől. Szophoklész *Antigonéja*, Gluck *Orpheusz és Eurüdikéje* párizsi színpadi megoldásainak felhasználása (vö. pl. a fehérmárvány koporsó mint szimmetriaközpont) teljes egészében megfelelt a XIX. század végi jellegzetes klasszicizáló ízlésnek, amely megengedhetőnek tartotta, hogy az antikvitás ismerveinek klasszicista kánonját a szerző a szecesszió színes foltjainak és mozgó plasztikájának játékaival ötvözze.²⁰ Wyspiański korának ízlése azonban — Gluckétól eltérően — már nem igényelte, hogy a szüzsé szomorú befejezését az eseményeket újra megelevenítő pantomimjátékkal kompenzálják, ami Apoteózissal (az istenek örömteli dicsőítésével) ér véget: a Laodameiáról szóló lengyel mimodráma befejezése a romantika hagyományaira támaszkodik. Romantikus elemnek tekinthető voltaképpen a szüzsé balladaszerű felépítése is, a beszédpartnerek jellegzetes megválasztásával, az álmok szerepeltetésével, a titokzatosság atmoszférájának hangsúlyozásával a varázsjelenetek révén stb.²¹ Szintén a romantikára megy vissza a folkloris-

¹⁷ H. Filipkowska rámutat, hogy a dráma 900 sorából 680 Laodameia szövege: H. FILIPKOWSKA, *i. m.*, 45; vö.: A. OKOŃSKA, *S. Wyspiański*, Warszawa, 1971, X. f.

¹⁸ E kérdés megvilágítására többször visszatér T. SINKO, *Antik Wyspiańskiego* c. könyvében (Warszawa, 1922, IV–VII. fejezet).

¹⁹ H. FILIPKOWSKA, *i. m.*, 60.

²⁰ Szimptomatikus Gluck *Orpheusz és Eurüdiké* c. operájának sikere Oroszországban, amelyet 1911-ben Mejerhold, Golovin és Fokin rendezésében mutattak be, akik azokban az esztendőekben „természetesnek tartották, hogy a XVIII. sz. antikvitását a preraffaeliták prizmáján keresztül és az impresszionistaként értelmezett Doré szellemében fogják fel” (V. KRASZOVSKAJA, *Russzkij baletnij teatr nacala XX v. l. köt.* Leningrád, 1971, 477). Ez az előadás a kor számos költőjének alkotásában visszhangra talált, többek között Mandelstamnál is.

²¹ Számos lengyel kutató rámutatott Wyspiański darabjának közelségére a romantikus balladához, pl. T. SINKO, *i. m.*, 128; H. FILIPKOWSKA, *i. m.*, 42–43.

tikus elemek alkalmazása a költői beszédben (szembetűnő pl. az ismétlések nagy száma Laodameia monológjaiban), azonban a kultikus népköltészet törvényei szerinti stilizáció oly módon valósul meg, hogy ez szükségképpen felveti azt a nehezen megoldható kérdést, hol húzódik a határ a romantika folklórfelfogása, illetve a szecesszióra jellemző folklorisztikus stilizáció között. Ami a darab befejezését illeti, az a romantikus modell hatása alatt született, hiszen felbukkan benne Laodameia bűnösségének gondolata. Mint láttuk, ezt az eszmét a mítosz értelmi mátrixa nem foglalja magába: Zieliński hívja fel a figyelmet arra, hogy a Próteszilaosz és Laodameia szerelmét elbeszélő *utolsó* ógörög történet – Philosztratosz *Heroikosz* c. dialógusa, ami már a kereszténységnek a pogánysággal vívott harca idején született – a szerelmesek halál utáni találkozását jutalomnak tekinti: „Az úr szereti asszonyát, idegen – mondja a főnóciának az eleunti szőlősgazda, aki Próteszilaosz kitüntetett pártfogását élvezi –, és az asszony is őt, úgy élnek együtt, mint a leggyöngédebb fiatal házaspár”.²² Csak a keresztény tudat tarthatta Laodameia következetességét bűnnek, ami bűnhődést von maga után. Jellemző, hogy Goethe *A korinthuszi menyasszonyban* (1797) a halott menyasszony visszatérésének szüzséjén keresztül adja vissza a pogány és a keresztény képzeletvilág összeütközését: a megkeresztelt leány fellázad keresztény anyja és annak „egyetlen, láthatatlan istene” ellen a vőlegény „rég, vidám istenei” védelmében. Goethe idevonja az e régi istenekhez utat nyitó máglya motívumát is:

Halld, anyám, hogy végül mire vágyom:
nyitassd fel a szűk sírt, mely temet;
máglyán, szeretőmmel közös ágyon
hamvasszatok el holttestemet!
Míg a láng kigyúl,
míg a szikra hull,
várnak ránk a régi istenek.

(Kálnoky László ford.)²³

Bürger *Lenore* c. balladája (1773), amely annyi fordítás és átköltés ihletője volt – egyebek között Oroszországban is –, a háborgásért való megbűnhődés gondolatát – ami már hozzátapadt a halott vőlegény visszatérésének szüzséjéhez – teljesen egyértelműen fogalmazza meg. Hogy a bűnösség motívumát Bürger valamely európai folklór forrásból vette-e át, avagy fordítva, ez az eszme éppen az ő erőfeszítései révén vált a Lenora-szüzsé szilárd alkotóelemévé, egyelőre nehezen dönthető el, minthogy a *Lenora* pontos prototípusát magának Bürgernek a határozatlan útmutatásai alapján mind ez ideig nem sikerült megtalálni.²⁴ Azt azonban, hogy a szüzsé keresztény megközelítése számára a háborgó bűnössége rendkívüli jelentőséggel bír, Wordsworth-nek a Laodameia-mítoszt feldolgozó balladája (1815) is alátámasztja. Laodameiának a mű egész szövegét betöltő dialógusa Próteszilaosz árnyával nem más, mint a féktelen szenvedély párviadala önmaga megfékezésé-

²² *Flavii Philostrati opera*, Lipsiae, 142.

²³ *Goethe válogatott művei*, I. köt. Budapest, Európa, 1963.

²⁴ Vö.: T. CIVJAN, *Szjuzset „prihod mjortvovo brata” v balkanszkom folklore*. In: *Trudi po znakovim szisztjemam*, VI. Tartu, 1973.

sének követelményével, s az istenek éppen ezzel a követelménnyel küldték el Próteszilaoszt hitveséhez. Csaknem húsz esztendőn keresztül töprengett a költő Laodameia bűnösségének mértékén, illetve az adekvát túlvilági büntetés mibenlétén, s többször is megváltoztatta műve befejezését.²⁵ A legnagyobb mértékben jellemző, hogy Wordsworth számára Vergilius jelentette a mércét e töprengésekben, aki a „Könnyek Rétjén”, egy csüggesztő vidéken helyezte el Laodameiát azok között, „kik maguk ölték meg magukat”, megfosztván ily módon Próteszilaosz társaságától, akinek mint hősnek – immár a szó római értelmében – az elysiumi mezőkön volt a helye, azok között, „kik honukért haltak meg hősi halállal” a papok, felfedezők és művészek között.²⁶

Mint meggyőződhattunk róla, a mítosz értelmi mátrixában az eredeti görög talajon nem merült föl Laodameia bűnösségének kérdése, ezzel szemben Próteszilaosz Aphrodité (vagy Héra) ellen elkövetett bűne a hős alapdilemmáját, vagyis a nemzetség, illetve a hadi egység megkívánta kötelességek konfliktusát jelentette. Ám a római birodalom megszilárdulásának idejére a „természeti-nemzetségi” és az „állami” minőségek polarizációja olyan előrehaladott szakaszba jutott, hogy a jelenségek fordított előjelet kaphattak: a harcban elesett Próteszilaosz megszabadul dilemmájától, Laodameia viszont, akiről az archaikus görög tradíció szimpátiával és *erkölcsi értékelés nélkül* beszél, bűnössé lesz, bár rászolgál a részvétre. Igaz, már Hyginus is az öngyilkosok közé sorolja Laodameiát, de úgy tűnik, éppen Vergilius az, aki *így* hangsúlyozza a halál utáni büntetés problémáját, ezzel előkészítve a szűzsé értelmezésének keresztény modelljét, amely kanonikus megformálásra talált Bürger *Lenorájában*. Az istenfő Vergilius számára az a tökéletes alázat volt a döntő, amit főhőse, Aeneas végzetével szemben tanúsított, ezért bűnös nála Laodameia, s Bürger Lenorájával együtt ezért felelős saját szörnyű végéért.²⁷ Ez a modell addig maradhatott fenn változatlanul, míg a keresztény tudat válsága törvényszerűen magával nem hozta a szűzsé szimbolikájának új szempontból történő ártértékelését. Wyspiański, akinél a bűnösség eszméje csökevényes formában megmaradt, még félúton áll ebben a fejlődésben. Az új megoldásokat a XX. század hozta.

²⁵ Vö. a *Wordsworth's Poetical Works* c. kötet kommentárjaival. (Edited by Thomas Hutchinson, London–Oxford, 1967, 703), valamint az ebben található levélrészlettel, amelyet Wordsworth unokabátyjának írt: „As first written, the heroine was dismissed to happiness in Elysium. To what purpose then the missen of Protesilaus? He exhorts her to moderate her passion; the exhortation is fruitless and no punishment follows. So it stood: at present she is placed among unhappy ghosts for disregard of the exhortation. Virgil also places her there; but compare the two passages and give me your opinion”. A kommentátor szerint: „this Laodameia probably owes the mitigated doom subsequently (ed. 1832) pronounced upon her to the interposition of the poet's nephew John Wordsworth”.

²⁶ VERGILIUS, *Aeneis*, VI, 447. 660. sor. In: *Vergilius összes művei*, Budapest, Magyar Helikon, 1967. Vergilius Alvilágának felépítéséről vö.: P. VERGILIUS MARO: *Aeneis*, Buch VI, erklärt von E. Norden. Leipzig, 1903 és KERÉNYI KÁROLY: *Zum Verständnis von Vergilius Aeneis*, B. VI (Randbemerkungen zu Nordens Kommentar). Berlin, 1931.

²⁷ Ez a tény újabb bizonyítéknak tekinthető ama hipotézis mellett – amelyet Szozonovics fogalmazott meg (*K voproszu o zapadnom vlijanyiji na szlavjanszkuju i russzkuju poeziju*. Varsó, 1898) és Zieliński is megerősített (*Antyicsnaja Lenora*) –, miszerint a szűzsé antik és új európai értelmezése között éppen Vergilius tölti be a közvetítő szerepét. A hipotézis ellen szól, hogy Vergilius nem bontja ki a Laodameia-szűzsét, s Zieliński szellemes fejtegetései a Vergilius-kommentátor Servius lehetséges szerepét illetően (175) kevésbé meggyőzőek.

I. Annyenszkij, aki 1906-ban publikálta 1902-ben írott *Laodameia* c. drámáját, ismerte Wyspiański művét. Az előszóban saját legközelebbi európai előfutáraként hivatkozott rá, kiemelte a lengyel költő művészi tapintatát, aki „szótlanná tette a hóst”, valamint utalt néhány szűzsébeli különbségre, ám a leglényegesebből hallgatott.²⁸ A döntő különbség abból fakadt, hogy Annyenszkij számára Euripidész művészete volt az irányadó. Maga is kiváló hellenista, Euripidész fordítója és kommentátora, „Euripidész orosz színházának” megteremtője lévén, az általa írt négy antik tragédia tárgyául olyan témákat választott, amelyeket a harmadik tragédiáiról is feldolgozott elveszett darabjaiban. Ezáltal Euripidész rekonstruálójának szerepét²⁹ vállalta magára, amire Wyspiański nem tartott igényt.³⁰ Ugyanakkor első darabjához írott előszavában Annyenszkij hangsúlyozta, hogy az általa alkalmazott módszer nem „*jelképes-archeológiai*, ami könnyebb”, hanem „*mitológiai*” (Annyenszkij kiemelései). „Ez az anakronizmusokat és a fantasztikumot elbíró módszer tette lehetővé, hogy a szerző mélyebben érintse a pszichológiai és etikai kérdéseket, illetve hogy – megítélése szerint – szorosabb kapcsolatba hozza az antik világot a modern lélekkel.”³¹ A pszichológiára és az etikára történő utalás rávilágít arra, hogy a három antik tragédiáról közül miért éppen Euripidész állt legközelebb Annyenszkijhez: Euripidész ugyanis az embert a létezés egymást váltó elveinek küzdelmében működő erők ütközőpontjának tekintette.³² De magát a tragédiát is mint műnemet – a szobrászattól és a filozófiától eltérően – Annyenszkij éppen a mítosz pszichológiai alapjainak kifejeződéseként fogta föl. Mi több, a tragédia – lévén az alkotás másodlagos formája a lírához és az eposzhoz képest, minthogy anyagát nem közvetlenül a mítoszból, hanem az eposzból és részben a lírából meríti – Annyenszkij nézete szerint az univerzális pszichológiai alapok kifejeződése: „... a mítosz, amely a nép száján sokáig megőrzi naiv helyi vonásait, és eltéphetetlen szálak fűzik talajához, az epikus vagy a mitográfus kezében mindenképpen bizonyos ciklusba vagy rendszerbe foglalódik, s csak a tragédiában válik *általános-irodalmi szűzsévé*, az emberiség valódi kincsévé, letépve immár gyökereiről és kiszakítva saját

²⁸ I. ANNYENSKIJ, *Sztyihotvorenijja i tragegyii*, Leningrád, 1959, 445.

²⁹ Erre O. MANDELSTAM is föl hívta a figyelmet, *Piszmó o russzkoj poezii*. In: *Szobr. szocs.* 3. köt. New York, 1969, 34–35.

³⁰ Sinkó rámutat, hogy Wyspiański az antik szűzsé feldolgozásakor nem közvetlenül a görög tragédiáirókhöz fordult, hanem francia prózai összefoglalásaikhoz (*Antik Wyspiańskiego*, 125).

³¹ I. ANNYENSKIJ, *i. m.*, 308.

³² Vjac. Ivanov a *Famira-kifareda* szűzséjében utalt a líra és a fuvola harcának tükröződésére mint kulturális-történelmi eseményre Görögország életében. Ugyanebben a cikkben Vjac. Ivanov Annyenszkij antikvitásfelfogásáról a következőket írja: „Nem azért írt antik drámákat, mert valamiféle esztétikai tézist akart velük alátámasztani, hanem azért, mert közelinek érezte magához az antik világot, általános érvényűnek, általánosan alkalmazhatónak tartotta. . . Euripidész, éppen Euripidész volt számára a közvetítő, az új személyiség és az antik lélek elkülönült világai között, és ő megjelent neki, s Annyenszkij szót tudott érteni a személyiség első tragédiáirójával a századokon keresztül. . . Úgy tűnt számára, hogy érti Euripidész antik új emberét, akiben ugyanazt a viszáltyt és hasadást fedezte fel, mint amit önmagában érzett, – azt a személyiséget, amely felszabadította individuális öntudatát és önmeghatározását az előregedett hétköznapi és vallási kollektíva bilincseitől, de önmagába zártnak bizonyult, amely meg van fosztva attól, hogy másokkal valóban egyesülhessen, amely képtelen kilépni cellájának süketen magára zárt ajtaja elé, képtelen arra, hogy vagy hatalmasan és óriásian megerősödjön, vagy szabadon megadja magát, mint Aiszkhülosz isten ellen lázadó és meghódoló, vagy végül arra is, hogy magából az egész emberiség számára általános és normatív típusok egyikét formálja meg, mint Szophoklész hősei.” (Apollon, 1910, 4, 20.)

környezetéből”³³ (Annyenszkij kiemelése). Az elveszett tragédiák rekonstruálójának szerepébe belehelyezkedvén Annyenszkij az általános emberit hangsúlyozta, amit a „naiv-helyi” vonásoktól való megszabadulásként értelmezett. A kor mértékadó véleménye szerint Annyenszkij „... a tragédia euripidészi értelmében vett formulájához ... általában hű maradt, az Euripidész által jelzett lehetőségeket elvitte végső kifejtetükig ...”³⁴ A darabhoz írott előszavában maga a szerző mutat rá azokra a motívumokra, amelyeket „tisztán euripidészi”³⁵ vonásként használt fel. Ilyen először is a félbeszakított házasság, illetve az ebből fakadó bűn motívuma, ami – mint láttuk – benső kapcsolatot teremt a fabula két különálló folklórmotívumként ismert menete között: 1. az Első feláldozása és 2. a halott vőlegény (férj) visszatérése. Úgy tűnik, Annyenszkij számára világos volt e kapcsolat szükségszerűsége, s így Próteszilaosz dilemmájának lényege is: „... a királyi nemzetséget én egyedül nem tudom folytatni” – mondja Laodameiája.³⁶ Másodszor ilyen a szobor motívuma, amelynek felhasználásával Annyenszkij sejteti, hogy ez az elem a régi görögök érzelmvilága számára jóval többet jelentett, mint számunkra.³⁷ Harmadszor ilyen a máglya motívuma, a máglyahalált Annyenszkij általában az euripidészi hősnők jelleméhez leginkább illő önfeláldozásnak tartotta. Annyenszkij választását melegen támogatta Vjac. Ivanov,³⁸ annak ellenére, hogy nyilván mindkét orosz hellenista kitűnően ismerte azokat a szellemes fejtegetéseket, amelyekben a filológusok meggyőzően bizonyították, hogy nem ez a Hyginus közlő változat szolgált Euripidész forrásul. Abban, hogy Annyenszkij mégis kitart a máglyahalál motívuma mellett, nézetünk szerint a hellén tudat *archaikus* elemeinek igen mély megérzése nyilvánul meg, s valószínűleg ez az, ami megragadta Szologubot is. Negyedszer, Annyenszkij fontos szerepet juttat tragédiájában Laodameia apjának – „az Euripidész-darabok idős atyáinak analógiájára”³⁹ –, ám dacára annak, hogy Akasztosz tette mint lánya halálának *külső* oka következetesen motivált, mégis ez a vonulat, minthogy nincs kapcsolatban a szüzsé belső motívumrendszerével, kevésbé organikusan illeszkedik a darab egészébe.

A Laodameia-mítosz Annyenszkij-féle feldolgozása tehát lényegileg különbözik attól, ahogy Wyspiański kezelte ezt az anyagot. Az orosz költő olyan elemeket állított a figyelem előterébe, amelyek, ha a mítosz sémáját „a szerelem és a halál párviadala” redukált formulájának értelmében fogjuk föl, esetlegesnek, másodlagosnak, másodrendűnek tűnhetnek. A görög *archaikus* gondolkodás szimbolikus formáinak körében viszont ezek a motívumok még meghatározó jelentőséggel bírtak. De ha Annyenszkij a mítosz olyan formuláit használja, amelyek ugyan közel állnak a hellén szemlélethez, de számunkra némák, akkor hogyan hozhatja „szorosabb kapcsolatba ... az antik világot a modern lélekkel”? Ez a törekvése a szóban, a tragédia egész szövegének lírai szóképeiben,

³³ *Tyeatr Evripida*, II. köt. Moszkva, 1917, 98–99.

³⁴ VJACESZLAV IVANOV, *O poezii Annyenszkovo*. Apollon, 1910, 4, 20.

³⁵ I. ANNYENSKIJ, *i. m.*, 444.

³⁶ Uo. 452.

³⁷ Vö. az idevágó fejtegetéssel a *Poetyicseskaja koncepcija Alkeszti* c. cikkből (*Tyeatr Evripida*, I. köt. 110).

³⁸ Annyenszkij idézett cikkében, 21. o. Érdekes, hogy a máglya, illetve a földbe való temetés szimbolikus szembenállására Jakob Grimm is felfigyelt. Vö. erről: A. BÄUMLER, *Bachofen, der Mythologie der Romantik*. In: *Der Mythos von Orient und Occident*. München, 1956, CXXXVI.

³⁹ I. ANNYENSKIJ, *i. m.*, 444.

önálló kórusokban, zenei szünetekben és monológokban ölt testet, amelyek a költő legkiemelkedőbb verseihez hasonlíthatók. Itt, a választékos költői képek kibontakoztatása, a vers gazdag hangszerezése és hajlékony ritmusa terén Annyenszkij nem fél attól, hogy önmaga legyen, XX. századi költő, és modernizálás sokaságát engedi meg magának.⁴⁰ Különösen vonatkozik ez Laodameia szövegére, melyben a költői képek duzzadó asszociációs tere szolgál a pszichológiai vezérmotívumok aprólékos részletezésének alapjául (vö. például hogyan árnyalja Laodameia gondolatát a királyi nemzetségről a galamb képe, amely „fiókákat immár soha többé nem nevel”⁴¹). Így hát a szerző – Roland Barthes szavaival élve – „egyszerre két táblán játszik”?⁴² Igen, s ez úgy tűnik, nem válik az esztétikai hatás kiegyensúlyozottsága javára. De ahogyan Zsukovszkij Bürger *Lenórájának* 1808-as átdolgozásával, úgy Annyenszkij is egy költői versenyt idézett elő, amelyben „mindkét tábla”, vagyis mind a mítosz magjának rekonstruálásában megnyilvánuló filológiai pontosság, mind pedig a szöveg valódi költőisége igen magas mércét állított a követők elé. A Laodameia-téma orosz sorsát szerencsésen befolyásolta, hogy az orosz irodalomba egy kiváló hellenista vezette be, aki egyszersmind tehetséges költő is volt.

Ha Annyenszkij terminusaiban folytatnánk elemzésünket, akkor azt a módszert, amelyet Brjusov *A halott Próteszilaosz* c. tragédiájában (1911–12) alkalmazott, „archeológiai” kellene neveznünk. Brjusov tudatosan választotta Annyenszkij és Szologub módszerének – amellyel korántsem volt elégedett⁴³ – antipólusát, s ezt még a versstruktúrára is kiterjesztette. Míg Annyenszkij egyáltalán nem kötötte magát az antik mintához, sem műve ritmikáját, sem a strófaszerkezetet illetően, addig Brjusov tragédiája hatos jambusban – az attikai tragédiák klasszikus versmértékében – íródott, amelyet Annyenszkij azért nem mert követni, mivel nehézkesnek tartotta az orosz verselés számára; Vjac. Ivanov pedig, aki megpróbálkozott ezzel a versformával *Tantalosz* c. darabjában, Brjusov véleménye szerint „szégyenszékérhez” láncolta ezt a versmértéket.⁴⁴ Brjusov a költői képek, trópusok felépítésében is következetesen „archeologikus”: szigorúan az antik ember látókörének határain belül tartja képszerkezeteit, amelyek ugyanakkor az *érett* antikvitas emlékeinek szellemét hordozó földrajzi, történelmi és mitológiai utalásoktól roskadoznak. A költői hasonlatok bizonyos mérvű modernizálását Brjusov csak a kórus esetében tartja megengedhetőnek, láthatóan azért, mert a kórus látóköre univerzálisabb, időtlen jelleggel bír.⁴⁵ A hősök monológjainak arányos bizonyítások rendszereként történő felépítése érzékletesen imitálja az antik retorika egy bizonyos általános modelljét. Laodameia e tekintetben nem jelent kivételt: már az első párbeszéde is – melyet Phülaké egyik tehetős polgárával, Timandrosszal folytat – a szillogizmusok felépítésének, az érvelés logikus kifejtésének képessége terén vívott küzdelem formáját ölti. Ügyesen

⁴⁰ Ilyenek például Apollón hegedűjének említése (491) vagy Hermész töprengései a jövőről (485).

⁴¹ Uo. 453.

⁴² R. BARTHES, *Mythologies*. Paris, 1957, 234.

⁴³ Annyenszkij *Laodameiáját* Brjusov – Vjac. Ivanovval szemben – a költő leggyengébb művének tartotta; l. erről a *Lityeraturnoje Naszledszto* 85. kötetében, Moszkva, 1976, 207, 209.

⁴⁴ K. CSUKOVSKIJ, *Voszpominanyija*. Moszkva, 1940, 213. Brjusov még a főszereplők nevét is eltérő hangszínnal adja meg, mert azt gondolta, hogy ezáltal jobban megközelíti az ógörög hangzást.

⁴⁵ V. BRJUSOV, *Szobr. szocs.* XV. köt. Szt. Pétervár, 1914, 91.

imitálja Brjuszov azt az attikai tragédiára szintén jellemző fogást, hogy a dolgokra csak fokozatosan derül fény, így nem tudjuk meg mindjárt, vajon megtörtént-e Laodameia nászéjszakája, s ő sem fedi fel azonnal a Varázslónő révén felidézett Próteszilaosz előtt, hogy élő-e vagy halott.

Brjuszov meg volt róla győződve, hogy „a hellén mítoszok költői formája alatt . . . a történelmi igazság magja rejtetik.”⁴⁶ Ezt a magot kutatja ebben a mítoszban is, és lévén történész, nemcsak képzettsége, de az antikvitáshoz fűződő viszonyának pátosza szerint is az állami-társadalmi problematika, a „hivatalos” gondolkodás szintjén véli felfedezni. Egy példával világítjuk meg, mire gondolunk. Mind Annyeszenszkij, mind Brjuszov művében felmerül az a motívum, hogy Laodameiának ismét férjhez kell mennie. Annyenszkij művében azonban ezt a követelményt Laodameia atya, Akasztosz képviseli, s ezért a királynő ellenszegülése atya és leánya vitájának formáját ölti magára, a konfliktus — a szó közvetlen értelmében — patriarchális szinten jön létre. Brjuszovnál viszont az új király választásának szükségességéről a város tehetős polgára, Timandrosz beszél Laodameiának, s a következőképpen fogalmazza meg az asszony előtt álló dilemmát: „az özvegy keserősége vagy a haza boldogulása” (115–6. sor). Az érett polisz állami berendezkedésére utaló részletek, illetve egy sor más „állampolgári motívum” beiktatása arról tanúskodik, hogy a mítoszban rejlő „történelmi igazságon” Brjuszov — Bahtyin–Volosinov terminológiájával⁴⁷ — a „hivatalos ideológia”, a „formát öltött ideológia (morál, jog, világnézet)” benne tükröződő rendszerét értette. Ennek megfelelően Próteszilaosz Aphrodité előtti bűnössége, illetve a „nemzetség” témája mint a szüzsét befolyásoló motívumok Brjuszovnál teljesen hiányoznak, s így az az általa megőrzött részlet, hogy Laodameia érintetlen marad a nászéjszakáján (ami oly sokatmondó Annyenszkij darabjának rendszerében), csak emocionális jelentéssel bír, s a mítosz értelmi mátrixának ismerői számára véletlenszerűnek, csökevényes maradványnak tetszik. Ilyenformán a szüzsé első és második menetének összekapcsolódása *A halott Próteszilaoszban* nem valósulhat meg a be nem végzett kötelesség kompenzációjaként, ez a kapcsolat a hős megjutalmazásaként realizálódik: „az elsőként elesettnek — a szerelem” — mondja Brjuszov darabjában a kórus (431. sor). Úgy véljük, ez a formula, csakúgy mint a „természet — állam” konfliktus felcserélése az „özvegy keserősége vagy a haza boldogulása” szembeállításával, már a későbbi antik gondolkodást, az érett klasszika korát tükrözi. Brjuszovnál már maga Próteszilaosz és Laodameia találkozása is — ami jöllehet valóban tartalmazza a htonikus erőkn történő felülkerekedés kísérletét, de mégsem tekinthető az istenek elleni lázadásnak — racionalisztikusabb színezetet ölt. Brjuszov a találkozást lázadásként értelmezi: Laodameia megérezvén, hogy egyesülése Próteszilaossal megvalósul, így kiált fel: „Legyőztük Tartaroszt, istenekhez vagyunk hasonlók!” (884. sor) Próteszilaosz pedig (Hermész megjegyzése szerint) lázadó jövendölést mond az istenek közelgő pusztulásáról, melynek első jeleit Heraklész hőstetteiben véli megpillantani. Eképp Próteszilaosz Brjuszovnál két szintet emelkedik: először hőrosz lesz, majd pedig Laodameia támogatásával majdnem titán. Jöllehet a mítosz értelmi mátrixa nem tartalmazza a titáni nagyság motívumát, a htonikus erőkkal való kapcsolat logikájának végiggondolása ebben az irányban nem tekinthető túlzott szabadosságnak. Ily módon Brjuszov „archeologizmusa”, az író minden következe-

⁴⁶ V. BRJUSZOV, *Szobr. szocs.* 7. köt. Moszkva, 1975, 337.

⁴⁷ V. VOLOSINOV, *Frejgyizm.* Leningrád, 1927, 132.

tessége dacára, szintén lehetővé tett bizonyos mérvű modernizálást, de szigorúan csak az érett antikvitás gondolatrendszere logikus kifejtésének keretei között. Habár a titáni nagyság pátoza és megformálásának jellege *A halott Próteszilaosz*ban hűen kifejezi Brjusov alkotóművészetének szellemiségét – aki szívesen játszott a felsőbbrendű ember gondolatával, kiváltképpen antik témájú alkotásaiban –, darabja az attikai tragédia igen tehetséges, kissé adaptált fordításának hat, amelyet egy bizonyos egységes modellként érzékelünk, s amely „elidegenedett” az alkotói személyiségtől. Ebben a tekintetben a darab méltó párja Brjusov történelmi regényeinek.

F. Szologub *A bölcs méhek ajándéka* (1906) c. darabja még *A halott Próteszilaosz* előtt született, s a szerző bevallása szerint sokat merített Annyenszkij kísérleteiből és Zielińsky kutatásaiból.⁴⁸ Brjusov Szologub antikvitás-felfogását értékelvén igen érdekes összehasonlítást tesz Szologub és Schiller (akire nyilván önmaga helyett hivatkozott) módszere között: „... megismételvén az antik mítoszokat, Szologub kizárólag önmagával, saját világértékelésével van elfoglalva. Amikor pl. Schiller Cassandráról beszélt, mindekelőtt azzal törődött, hogy a lehető leghívebben keltse életre a régi jósnő figuráját. A monda titkos értelme nála ugyanaz marad, mint ami az antik mítosz mélyén rejtett. Szologub, amikor Thészeuszról, Ariadnéről vagy a rézkígyóról beszél nekünk, pusztán példákat keres, világos képeket, amelyek saját szubjektív világ- és életfelfogását fejezik ki”.⁴⁹ Ez az észrevétel jogos, de egyoldalú. Igaz, Szologub saját szimbolikus rendszerének megfelelően bátran átdolgozta a mítoszt, de vajon önkényesen járt-e el eközben? Szologubnál Próteszilaosz viaszszobrát (Aphrodité sugallatára) a Próteszilaosz által hön szeretett szobrában sem találhatunk Lüszipposznak megfelelő alakot, de ellenkezik-e Szologub „újítása” az antik mítosz szellemével? Szologub darabja arra a párhuzamra épül, ami Laodameia földi, illetve Perszephoné alvilágbeli helyzete között vonható, ezt emeli ki Próteszilaosz Perszephonéhoz intézett szavainak (az *első felvonás* végén), illetve Laodameia kesergésének (a *második felvonás* elején) párhuzamossága. A Laodameia-mítoszban közvetlen utalást ugyan nem találhatni Perszephonéra, ám a mítosz belső kapcsolatát a Démétér–Perszephoné–Dionüszosz ciklussal a jelenkori kutatók nyilvánvalónak tekintik, annak idején pedig Vjac. Ivanov hívta föl a figyelmet erre az összefüggésre. Ezt a kontaminációt felhasználva Szologub Annyenszkijnél mélyebben motiválja Laodameia bacchikus szolgálatait (erre a mítosz eredeti fabulája is utal), de ami a döntő, ezzel sikerül a felszínre hoznia a htonikus erők legyőzésének problematikáját, mégpedig nem abban a retorikus-egysíkú formában, ahogyan Brjusovnál láthattuk, hanem teljes szimbolikus rétegezettségében, bekapcsolva azt a Laodameia–Perszephoné–Apollón összefüggés, illetve a Próteszilaosz–Dionüszosz Zagreusz–Apollón transzformáció egységes rendszerébe.

⁴⁸ L. Szologub előzetes megjegyzéseit saját darabjához: F. SZOLOGUB, *Szobr. szocs.* VIII. köt. év nélkül, 59.

⁴⁹ V. BRJUSOV, *Szobr. szocs.* 6. köt. Moszkva, 1976, 289. Brjusov véleményével egybehangzik Annyenszkij észrevétele, miszerint Szologub sajátja, hogy „nem képes, vagy nem akar kívül állni saját versein”. Ennek ellenpólusaként „Brjusov – nem akar belül lenni, Vjac. Ivanov pedig azzal dicsekszik, hogy saját műveitől bármilyen messze el tud távolodni”. (*Annyenszkij o Szologube.* Apollon, 1909, 1, 99.)

Kiváltképp fontos szerep jut Szologubnál az archaikus mítoszeremtő gondolkodás tárgyi attribútumainak a mitológiai alakok közötti egységes viszonyrendszer megteremtésében. Perszephoné és a htonikus Apollón kísérői, a *méhek*, valamint bölcs ajándékuk, a *méz* és a *viasz* a közvetítő szerepét játsszák, ami világosabbá teszi az ellentéteket és nyilvánvalóbbá kapcsolataikat: két külön világhoz (az élethez és a halálhoz) tartoznak, de ugyanakkor egymással is összefüggésben vannak. Azzal, hogy Szologub nem a főszereplők nevével jelölte meg darabját, hanem *A bölcs méhek ajándéka* címet adta neki, még inkább kiemelte, hogy számára nem a mitológiai figurák, hanem az őket körülvevő, sokjelentésű rituális tárgyiség a döntő. Hasonló funkciót tölt be nála a *máglya* motívuma. Már Laodameia első, Nisszával, a szolgálólánnyal folytatott beszélgetésében szó esik róla, s egyszerre két ellentétes értelemben: a bánat (a halál) – Nissza szavaiban –, illetve a megtisztulás (az új „élet”) – Laodameia szavaiban – jelentésében. Annyenszkijtől eltérően Szologubnál Laodameia nem a máglyán pusztul el, hanem mellette (a máglyán a viasz Próteszilaosz olvad szét), ami még szimbolikusabbá és többértelművé teszi a tűz jelentését: egyfelől a „fényt hozó istenség ereje”, vagyis Apollón attribútuma, másfelől „Hádész fényes palotájának széles kapuihoz vezető út”.⁵⁰ De a tűz ugyanezzel a jelentéssel bírt a legősibb rituálékban, s Szologub, akinek nyilván tudomása volt erről, utal is a szövegben erre: „A makedóniai vén javasasszonyok tudtak efféle szörnyű dolgokat művelni” – válaszolja Nissza Laodameia azon kijelentésére, hogy a máglya az a hely, ahol „le lehet rázni a testet”.⁵¹ Így tehát Szologub mitologikus szimbólumrendszere eltér ugyan a kanonikustól, mindamellett a mítoszeremtő gondolkodás legarchaikusabb anyagi attribútumaira megy vissza.

Ha Brjuszov Laodameia első színrelépését a város egyik tehetős polgárával folytatott párbeszédén keresztül ábrázolja, míg Szologubnál Laodameia és a rabszolgalány dialógusa tölti be ugyanezt a funkciót, akkor ennek mindkét szerzőnél megvan a maga jelentősége: a „korszellem” Szologubnál nem az állami-társadalmi, „hivatalos”-történeti értékelésen keresztül nyilatkozik meg, mint Brjuszovnál, hanem, Nissza révén, az „egyszerű nép” közvetítésével; Laodameia alakja nem a szillogizmusok megszerkesztésének képessége révén, hanem elsősorban a legendák, hiedelmek, szertartások világához fűződő viszonyán keresztül tárul fel a néző előtt. Az, ami Brjuszovnál periférikus (a Jónő-jelenet), s Annyenszkijnél is csak lokális epizódokban ölt formát, Szologub műve egészét áthatja. „Történelmi reáliákat” Szologubnál is találhatunk, csakhogy ezek az egyszerű népi tudat szintjén jelennek meg. Visszatérve Bahtyin–Volosinov terminológiájához, azt mondhatjuk, hogy míg Brjuszov „archaikus” érdeklődési köre a „hivatalos tudatra” irányul, addig Szologub számára mindenekelőtt a „hétköznapi, népi ideológia” szférája bír döntő fontossággal. Ennek megfelelően a darab egész szövege – lexikailag, szintaktikailag és a költői képrendszer tekintetében – a kultikus népköltészet mintájára stilizált. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy a stilizációt Szologub igen óvatosan, a kultikus költészet *legáltalánosabb, leguniverzálisabb* jellemzői szerint hajtotta végre, úgy, hogy még az olyan jellegzetes szavak mint ‘szecsa’ (tusa), ‘selom’ (sisak), ‘iszkonyi’ (ősidőktől fogva) használata sem kölcsönöz a szövegnek nemzeti árnyalatot, s nem cseng hamisan az antik

⁵⁰ F. SZOLOGUB, *Szobr. szocs.* VIII. köt. év nélkül, 125, 129.

⁵¹ Uo. 79. Hasonló jelentésben szerepel a máglya Szologub költészetében is, vö. a *Kosztyer* (1894), *I nye isszjakli tvorcseszkije szili* (1921) c. versekkel.

alapszűzsé közegében.⁵² Ellenkezőleg, talán éppen a szűzsé és a stílus ilyen ötvözése révén válik még határozottabbá az az érzés, hogy az *archaikus antikvitás Szologub művében a rituális-mitológiai gondolkodás általános modelljeként funkcionál*.

Babits 1910-ben írott *Laodameia* c. műve nélkülöz bármifajta színpadi utasítást, s már ez önmagában szembeállítja alkotását a szűzsé feldolgozásának azzal a tradíciójával, amelyet a teatralitás iránti vonzódás jellemzett, s amelyhez – Wyspiańskit követően – az orosz szimbolisták is kapcsolódtak. Hiányzik Babitsnál az „archeologizálás” is. Babits a mítosz értelmi mátrixának egyetlen olyan alkotóelemét, az attikai tragédia egyetlen olyan állandósult motívumát sem használta fel, amelyek segítségével – mint láthattuk – az orosz szimbolisták kibontakoztatták, szétágztatták a dráma cselekményét: Babits *Laodameiájában* nem találjuk sem Próteszilaosz sietős hadba indulását, sem Laodameia érintetlenségének motívumát (ami oly fontos volt Annyenszkij számára, s amit Brjusov darabja is megőrzött), sem a szobor és a máglya (amelyek Annyenszkij művében fokozzák a kifejelet drámaiságát, Szologubnál pedig a mű szimbólum- és képrendszerének magját képezik), sem az újabb házasság követelményének motívumát (ami Laodameiát Annyenszkijnél patriarchális, Brjusovnál állampolgári konfliktus elé állítja), sem Hermész, sem a Jós nő figuráját; szerepeltetésük megkettőzi a földi világ és Hádész birodalma közötti kapcsolat motívumát. A mű fabulája az események minimális – háromtagú – csoportosításán nyugszik (baljós előérzetek és hír az Első haláláról, Laodameia varázslása és a halott visszatérése, tudósítás Laodameia haláláról és a siratóének), ami valóban arról a vonzalomról árulkodik, amelyet Babits a balladai hangvétel iránt tanúsított, ama műfaj iránt, amely – ahogy idézi is Greguss Ágost ismert szavait – „tragédia dalban elbeszélve”.⁵³ De Babits műve Bürger–Wordsworth keresztény-romantikus modelljével is szemben áll, minthogy nyoma sincs benne a hősnő bűnössége motívumának, sőt, a mű nem foglalható össze a „szerelem erősebb a halálnál” formulában sem, jóllehet a „szerelem”, „vágy” és „kél” kifejezések a szöveg döntő fontosságú szópillérei. Már a művet nyitó első párbeszéd Laodameia és a Jós között a Szerelem és az Emlékezés hősnőjének harcát exponálja a Végzet és a Halál ellen –

nincs isten, aki nékem ellenmondana:
apró hadam, a Kéjek és Percek hada
kis talpaik alá szegik a vén Időt⁵⁴

– annak megerősítéseként, hogy a hősnő képes kihívni a sorsot, s örömmel vállalja a tragikus kimenetelt. S míg Brjusovnál a főhősök titáni nagyságában lehetetlen rá nem érezni a görög tragikum nietzschei „hangszerelésére”, addig Babits művében az „amor fati” jut domináns szerephez Laodameia jellemében, aki magába fogadja Próteszilaosz lelkét. Egy kétsoros metaforából

⁵² Elegendő összevetni *A bölcs méhek ajándékát* Zielińsky attikai mondáival, ahol ez a disszonancia elég szembetűnő, hogy kellően értékelni tudjuk Szologub művészetét.

⁵³ BABITS MIHÁLY, *Az európai irodalom története*. Budapest, Európa, 1957, 240.

⁵⁴ *Babits Mihály összegyűjtött versei*. Budapest, Szépirodalmi, 1977, 138. vö. 123–124. A további hivatkozások e szerint a kiadás szerint történnek, a lapszámot a főszövegben zárójelben adjuk meg.

Királynő, férjed örült lelke szállt beléd:
asszonykézzel vasat kívánsz hajlítani (1240; vö. 1280.)

kinövesztett ügyes fogás segítségével — ez a kijelentés a Jós szájából a Kórus szájába, vagyis az általánosabb érvényű igazságok szintjére megy át — a költő Laodameia Próteszilaoszsal való azonosulását emeli ki, s állhatatosan végigviszi Laodameia heroizmusának motívumát:

Ő megharcolta a harcot,
s elhullt a végzet alatt (151)

És Próteszilaosz? Ugyanolyan művészi tapintattal, mint amire Annyenszkij Wyspiański-nál mutatott rá, Babits is szinte teljesen szótlannak ábrázolja a hőst: alakja Laodameia lírai japponasain, a kórus elvont jellemzésén, illetve a Hírnök *epikus* elbeszélésén keresztül rajzolódik ki, s ennek következményeként mintegy a szemünk előtt megy végbe a hős figurájának „letisztulása”, epizálása. Ezt az érzést erősíti az is, hogy Próteszilaosz alakját a homéroszi eposzból ismert állandó jelzők fonják körül (mint pl. *gyorslábú*). Ezek a jelzők, noha nem mindig Próteszilaoszra vonatkoznak, döntő jelentőséggel bírnak az ő jellemzése szempontjából, mivel az epikus elbeszélés légkörét teremti meg körülötte, s ezzel arra készítetik az olvasót, hogy Próteszilaoszt is az eposzi hősök distanciált normái szerint fogja fel.

A babitsi Próteszilaosz alakjának értelmezése szempontjából fontos emlékeztetnünk még egy vele kapcsolatos identifikációra, a lírai *Énnel* történő azonosulására, amit a *Laodameia* előtt egy évvel született *Protesilaos* c. költeményben figyelhetünk meg. Ennek az identifikációnak a következetessége elősegíti azt, hogy jobban megragadjuk Próteszilaosz és Laodameia azonosulásának rejtettebb lényegét: Próteszilaosz a *Laodameiában* Janus-arcú, egyszerre tölt be lírai (Laodameia) és epikus (Próteszilaosz eszményített alakja, ami a művön belüli elbeszélésekből rajzolódik ki) művészi funkciót. A *Protesilaos* c. költemény alapján a *Laodameia* egy másik mozzanata is élesebben érzékelhetővé válik: az „amor fati” motívum intenzitására gondolunk, amelyet a költemény kezdőszavai kitüntetett szerephez juttatnak: „Tudtad jól, hogy . . .” (106). Hiszen, mint ismeretes, a görög monda nyitva hagyja azt a kérdést, vajon Próteszilaosznak tudomása volt-e a rá váró végzetről, ami arra indította Zielińskyt, hogy szellemes fejtegetésekbe bocsátkozzon.⁵⁵ Létezik a mondának egy ironikus változata is, mely szerint az élesesű Odüsszeusz ugrott ki elsőnek a trójai partra, pajzsot dobván a lába alá, de ez a gesztus elkerülte lolaosz figyelmét . . .⁵⁶ Ám Babits számára éppen a sors hősies vállalása jelentett mindennél többet Próteszilaosz alakjában, s ezt az eszmét Laodameiára is kiterjesztette:

Ki halni nem fél, mindent, mindent merhet az (146).

⁵⁵ „Tudta-e vajon Próteszilaosz, hogy amikor elsőként ugrott partra, ezzel halálra ítélte magát? Ez voltaképpen nincs eldöntve, bár érthető, hogy ha egy későbbi költő kifejezetten az ő végzetét kívánná feldolgozni, akkor ez a feltételezés igen csábítónak tűnne számára. A pusztá véletlenszerűség átgondolt tervvé válna, a szerencsétlenség — önfeláldozássá”. (*Antyicsnaja Lenora*, 171.)

⁵⁶ Vö. RE, 23, 1, 933.

Úgy véljük, hogy Babits lemondása a színpadi eszközökről, illetve a szűzsé elemeinek végletes redukciója — amelyet fentebb a ballada iránti vonzódás számlájára írtunk — azzal magyarázható, hogy a szerző minden erejét magára az „amor fati” tragikus-heroikus kollízióra kívánta összpontosítani.⁵⁷ Ez a megoldás teljes mértékben egybehangzott a költőnek a modern dráma feladatairól vallott elképzeléseivel, miszerint a dráma — annak dacára, hogy „a látható és kimondott dolgok formája” — a belső világ mélységeinek megragadására törekedvén le kell hogy mondjon „a láthatatlan dolgok erőltetett megsemmisítéséről”, az expresszionizmus „bengáli fényéről vagy geometrikus krikszkrakszairól”, s mondanivalója kifejezésének eszközéül „nem az életábrázolást, hanem *magát a dialektikai élőszót*” kell választania.⁵⁸ (kiem. tőlem — Sz. L.) Ez az igen fontos gondolat, miszerint a drámaiság centruma áthelyeződik magára a „dialektikai élőszóra”, illetve az ezzel összefüggő határozott kijelentés, hogy „a régi, igazi dráma lírai gyökereiből nőtt s lírai igényeket elégített ki”,⁵⁹ kellően megvilágítja, miért éppen Swinburne-t érezte Babits — kiváltképpen *Atalanta* c. művére gondolván — saját tanítómesterének: az angol költő művészetében — akit egyébként Wyspiański is irányadónak tekintett a maga számára — a *Laodameia* szerzője az ősi ballada, illetve a modern lírai dráma ötvözésének példászerű megvalósítását fedezte fel. Babits Swinburne-re vonatkozó megállapításai, miszerint az angol költő „meg tudta ragadni a *hangot*”, „a végletekig ki tudta aknázni” „a shakespeare-i dráma legbenső líráját, nyelvét, zenéjét”,⁶⁰ hogy Swinburne tehetsége zenei alapokon nyugszik — mindez teljes joggal elmondható saját művéről is, ami voltaképpen az antik tragédia lírai-zenei kivonatának tekinthető. A drámai „oratórium” dinamikáját a párbeszédek hatos jambusának, illetve a kórus 8-as, nyolcadfeles trocheusainak, anapestusainak és daktilusainak, valamint a közéjük ékelt szapphói strofa, glükóni strofa, aszklepiádészi sorok és a görög tragédia lírai betéteiben használatos ionicus a minore versformák rugalmas váltakozása hozza létre. A ritmusoknak ez az egymás ellen szegülése támasztja alá *Laodameia* és a kórus „párviadalát”, ami nem más, mint az egyes és az „általános igazság” hatalmas lírai erővel feszülő „dialógusa”. A nézetek kontrapunktja *Laodameia* és Iphiklosz jajpanaszainak duettjével váltakozik a kórus kísérete mellett, s ez már a kultikus népköltészet eszközeinek asszociációs körébe vezet bennünket. Az ismétlések, refrének, paralelizmusok bősége — változatosságuk külön leírást igényelne —, az archaizmusok és nyelvjárási szavak óvatos használata⁶¹ még inkább megerősíti azt az érzést, hogy a szöveg belső kapcsolatban áll a kultikus költészet univerzális elemeivel.

A kultikus költészet univerzális modelljeinek elsősorban verbális szinten megvalósuló stilizációja Babitsot Szologubhoz közelíti, habár *A bölcs méhek ajándékát* a szerteágazó szűzsé, a széles vonalvezetés, a ritmizált próza túlsúlya a vers fölött és kiváltképpen a kultikus-rituális gondolkodás anyagi attribútumainak gazdag szimbolikus felhasználása⁶² összehasonlíthatatlanul nehezkesebbé, „póriasan” durvává, de egyszersmind

⁵⁷ Vö. Devecseri észrevételével, aki úgy vélte, hogy „Babits az egész drámát nyilvánvalóan a *lélek* színpadán, mintegy *Laodameia*n belül óhajtott játszani” (Devecseri kiemelése). DEVECSERI GÁBOR, *Laodameia*. In: Uő: *Lágymányosi istenek*. Budapest, 1975, 172.

⁵⁸ BABITS MIHÁLY, *Az európai irodalom története*, 494.

⁵⁹ Uo. 495.

⁶⁰ Uo. 439.

⁶¹ Vö. J. SOLTÉSZ K., *Babits Mihály költői nyelve*. Budapest, 1965, 81–83.

⁶² Igaz, Babitsnál szintén megtalálható a megigézés jelene, a vér—bor paralelizmus pedig (ami Szologubnál is megvan) *A bölcs méhek ajándékának* viasz—méz oppozíciójával hangzik egybe.

modernizáltabbá is teszi, s ami a döntő, Szologub műve – mindebből fakadóan – jobban eltávolodott az antikvitás irodalmi jellegzetességeitől. Babits viszont ritka eleganciával egyensúlyoz az esztétizmus és az univerzálisan modellált folklorisztikus egyszerűség határán: ha egyáltalán lehetséges az artisztikus keresettség költői egyesítése a népiességgel, akkor a *Laodameia* ennek legkitűnőbb példái közé tartozik.

*

Az, hogy az antik mitológemát a stilizált folklórszerűség atmoszférája lengi körül, minden bizonnyal a XX. századra jellemző új antikvitás-felfogás egyik legfőbb megkülönböztető jegye. Ez a klasszikus görög kultúrához való viszonyulás értelmezésében végbe ment mélyreható változásról tanúskodik. Míg a görög antikvitás a klasszicisták szemében olyan önmagába zárt rendszert jelentett, amely a művészet ideális, utánzásra méltó, noha lényegében utolérhetetlen mintaképeit hozta létre, míg a romantika még megőrizte ezt a distanciát, jóllehet már előkészítette megszüntetését azzal, hogy érdeklődéssel fordult a nemzeti folklór felé, addig a XX. század küszöbén lassacskán kialakult – amint ezt végigkövethetjük a Laodameia-szüzsé átalakulásain különféle művészi rendszerekben – az antikvitásnak mint világunkhoz valami intimen közelálló kornak a felfogása. Bachofennek a matriarchátus–patriarchátus váltás mítoszbeli tükröződésére vonatkozó vizsgálata – amelyek, Engels szavaival, „teljes forradalmat” jelentettek⁶³ –, az apollóni és dionüszoszi elv antinómiájának mint a kulturális-civilizatorikus, illetve az elemi-természeti elv harcának nietzschei eszméje, Frazer *Aranyága*, melyben a szerző feltárta a mítoszteremtő gondolkodás törvényeinek univerzális jellegét, valamint az analitikus pszichológia tárgykörébe tartozó számos munka – mindez hozzájárult ahhoz, hogy a művészi tudatban kitáguljanak az antikvitás határai, és törvényszerűen átirányította a figyelmet a mítoszokhoz azokról az irodalmi-kanonikus feldolgozásairól, amelyek Homérosz, Hésziodosz és más antik szerzők nevéhez fűződtek, magukra a mítoszokra. Előtérbe került ezek kanonizálatlan sokfélesége, a rituálékhoz fűződő kapcsolataik, s az a sajátosságuk, hogy bármiféle archaikus, tehát *bármiféle nemzeti* kultusszal összevethetőek. Másfelől, a görög archaikus kultúrának ez az új felfogása lehetővé tette, hogy ne csak a mítoszteremtő gondolkodás általános törvényeinek *struktúrált* megformálását lássák benne, hanem a modern tudat alapvető alkotóelemeinek *eredeti* készletét is. Így módon a görög mitológia a költői képek és jelmezek arzenáljából az alapvető emberi viszonyok sémáinak komplexumává, az általános, mélyenható léttörvények paradigmájává vált. Az *általános jelentéseket* hordozó modellek elsődleges s egyszersmind magasan struktúrált készletének ebben a minőségében a görög mitológia anyaga közvetítő szerepet játszhatott a nemzeti folklorisztikus gondolkodás, illetve a modern reflektáló tudat között.

⁶³ K. Marx és F. Engels művei. Budapest, 1970, 21, 435.

A puszta Lear királya

(A hagyomány és az idézet változatai Turgenyev kései kisprózájában)

D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

I.

„Puskin volt . . . első költő-művésznk. A költő mint a nép lényegének legteljesebb kifejezője e lényeg két legalapvetőbb elemét ötvözi össze: a befogadókészséget és az önálló alkotás elemét . . . Nálunk, oroszoknál pedig, minthogy más népeknél később léptünk be az európai család körébe, mindkét elem sajátos jelleget ölt. A befogadókészség nálunk kettős, egyszerre irányul saját életünkre és más, nyugati népek életére, annak minden gazdagságával és számunkra olykor keserű gyümölcseivel együtt. Önálló alkotókészségünket ugyancsak valami sajátos, kiegyensúlyozatlan, de időnként zseniális erő jellemzi: a kívülről jövő bonyodalmakkal is, saját ellentmondásainkkal is meg kell küzdenie . . . Igen, Puskin közel állt az orosz élet legbelsőbb lényegéhez. Ebből a tulajdonságából fakadt rendkívüli adottsága, amellyel idegen formákat sajátított el, és amelyet a külföldiek – igaz, kissé lekicsinylően – az oroszok »asszimilálási képességének« neveznek.”

E szavak 1880-ban, Turgenyev Puskin-émlékbeszédében hangzottak el,¹ de az író – talán öntudatlanul – egyben saját alkotómódszerének lényeges vonását határozza meg, amikor az „asszimilálási képességre” utal. Maga is receptív alkatú; művészetének egyik – sok más, nagy erudícióval rendelkező pályatársához hasonló – jellegzetessége, hogy műveit átszövik az idézetek, irodalmi reminiscenciák, utalások. E problémát több részlettanulmány vizsgálja,² de mivel monográfia erről még nem született, az idegen „anyag” (a

¹ I. SZ. TURGENYEV, *Recs po povodu otrkityija pamjatnyika A. Sz. Puskinu v Moszkve*. In: I. SZ. TURGENYEV, *Polnoje szobranije szocsinyenij i pisem v 28 tomah*, felelős szerkesztő M. Alekszejev, Moszkva–Leningrád, 1960, *Szocsinyenijja*, XV. k. 71. lap. (A továbbiakban erre a kiadványra a következőképpen utalok: TURGENYEV, *Szocsinyenijja*, ill. *Piszm.*)

² Pl. L. LOTMAN a fenti kiadás jegyzeteiben foglalkozik a Shakespeare-alakokkal *A puszta Lear királya* c. elbeszélésben (TURGENYEV, *Szocs.*, X. k. 488–494.). *Realizm russzkoj lityeraturi 60-h godov XIX veka* c. könyvében is kitér a világirodalmi művek hőseinek szerepére Turgenyev életművében (92–103.); *A Szekspir i russzkaja kultura* c. kötet (szerk. M. Alekszejev, Moszkva–Leningrád, 1965) Turgenyevről szóló fejezetében Ju. Levin is e kérdéseket vizsgálja (450–472.); M. ALEKSZEJEV, *Turgenyev–propagangyszt russzkoj lityeraturi na Zapagye* c. tanulmányában (In: *Trudi otgyela novoj russzkoj lityeraturi*, Moszkva–Leningrád, 1948, 41–42.) kiemeli, hogyan szövi be Turgenyev más orosz írók műveit saját elbeszéléseinek cselekményébe; közvetett tudomásunk van arról, hogy már 1937-ben nyomdában volt M. Azadovszkij tanulmánya az irodalmi idézetekről Turgenyev műveiben, de végül is nem látott napvilágot. (erről I. V. ZSIRMUNSZKIJ, *Göte v russzkoj lityerature*, Leningrád, 1937, 653.); az irodalmi reminiscenciákkal Turgenyev kisprózájában számos más tanulmány is foglalkozik, egyebek között a két legújabb nyugati Turgenyev-monográfia: V. S. PRITCHETT, *The Gentle Barbarian. The Life and Work of Turgenyev*. New York, 1977; P. BRANG, *I. S. Turgenyev. Sein Leben und sein Werk*. Wiesbaden, 1977.

német terminológiában használatos „Stoff”) különböző válfajainak izolált elemzése nem teszi lehetővé a köztük megfigyelhető összefüggés, a közös kiindulópont feltárását, azt, hogy a Turgenyev-művekben betöltött funkciójuk alapján minden különbözőségük ellenére is tudatosan alkalmazott ábrázolásmód elemeinek tekinthetők. E sokrétű problémakör vizsgálata önálló tanulmány témája lehetne; itt most csak azt kísérem meg, hogy felsoroljam a legfontosabb válfajokat, s közülük csak eggyel foglalkozzam kissé részletesebben *A puszta Lear királya* c. elbeszélés elemzése kapcsán.

1. Turgenyev leveleit is, szépirodalmi alkotásait is át- meg átszövik az orosz és nyugat-európai írók műveiből vett idézetek. Sokszor legintimebb érzései kifejezéséhez szinte magától értetődően fordul Goethehez, Schillerhez, Puskinhoz, kiemeli, s gyakran szándékosan pontatlanul, a maga mondandója szerint változtatja meg a *Faust*, a *Jevgenyij Anyegin* vagy más kedves művének egy-egy mondatát. Az *Aszja* c. novellában például, amelynek egész felépítése tudatosan kapcsolódik az *Anyegin*hez, egy átalakított *Anyegin*-idézet fejezi ki nagyon pontosan a hasonlóságot, de a különbséget is a magát Tatjánával azonosító Aszja és Puskin hősnője között.³ Az idézetek, reminiscenciák, utalások szerepe fokozódik Turgenyev késői korszakában, s a *Költemények prózában* ciklusban éri el a tetőpontját. Itt sokszor már az egyes miniatűrök címe, első sora is kiragadott idézet,⁴ gyakran, bár nem nevezi meg forrásait, nyilvánvaló, hogy Goethe, Schiller, Fet, Tyutcssev egy-egy verse, Plutarkhosz legendája inspirálja. S mindezzel együtt Turgenyev kis „etűdjei” nem mások motívumaiból kompilált prózai költemények — hiszen még az eredeti formájában megtartott idézet is, amellet, hogy kivált bizonyos asszociációt forrásával, az új szöveggörnyezetbe, gondolatmenetbe beépülve új értelmet nyer. Így az idézetek, nyílt vagy burkolt reminiscenciák nagyon jellegzetesen turgenyevi szöveg, Turgenyev késői műveire jellemző elmélkedések és hangulatok kifejezőeszközeivé válnak. (Önálló elemzést érdemelnének az idézet különösen hangsúlyos változatának tekinthető mottók, amelyeket Turgenyev olyannyira szívesen alkalmaz.)

2. Turgenyev hősei feltűnően sokat beszélgetnek irodalmi művekről, amelyek aztán gyakran különböző módokon beleszövődnek a cselekménybe vagy hatással vannak a szereplők sorsának alakulására. A *Faust* c. novella hősnőjének életében tragikus fordulópontot jelent, amikor megismerkedik Goethe művével — a rideg, túlzottan racionalisztikus szellemben nevelt Vera, akit anyja eltiltott a szépirodalomtól, a *Faust* olvasásakor dőbben rá, hogy addig nem élt teljes életet, nem tudta, mi a szerelem, valódi vonzalom nélkül ment férjhez; a költészet érzelmfelszabadító, elháríthatatlan erejű hatása végső soron a hősnő pusztulásához vezet.

A *Tavaszi vizek* c. késői kisregény Gemmája felidéz egy E. T. A. Hoffmann-novellát, amelyre már csak homályosan emlékszik, s amelyet úgy formál át, hogy a maga sorsához,

³ „Hol egy kereszt áll hús helyen / s lomb közt szegény *anyám* pihen” — idézi Aszja. Az eredetiben: „s lomb közt szegény *dadám* pihen”. (Áprily Lajos fordítása; az én kiemelésem.) Ennek az egyetlen szónak a megváltoztatása az *Aszja* nagyon lényeges motívumára utal — Aszja gazdag földesúr és egy jobbágycseléd törvénytelen lánya, viselkedését, részben sorsának alakulását is ez a körülmény magyarázza.

⁴ Pl. az *Átok* első mondata rögtön BYRON *Manfrédjára* utal, az *Ó, ifjúságom, frissességem* cím Gogolt idézi, a *Nessun maggior dolore* DANTE *Isteni színjátékának* egy sora.

problémáihoz közelíti. A cselekmény a továbbiakban több tekintetben a „Hoffmann-variáns” szerint alakul.⁵

3. Más, már bonyolultabb módja egy idegen mű vagy stílus felhasználásának a stilizáció, amelyet M. Bahtyin az „idegen szó” egyik válfajának tekint, s amely korántsem azonos az imitációval. A stilizáló író modelljének vagy modelljeinek legjellegzetesebb vonásait úgy teremti újjá, hogy egyben a saját hangja is kihallatszik, a modell rekonstruálása saját művészi céljait szolgálja. A stilizáció az orosz századforduló képzőművészetében és irodalmában vált rendkívül elterjedtté, de előzményeit a XIX. század irodalmában kell keresnünk. Az elődök közt van Turgenyev is: *A diadalmas szerelem dala* c. novellájában megteremti az első olyan orosz prózai stilizációt, amely az olasz reneszánsz novella mintegy általánosított modelljét eleveníti fel, de ugyanakkor szoros kapcsolatban áll Turgenyev más jellegű elbeszéléseinek gondolatvilágával, művészi eszközeivel.⁶

4. Igen érdekes válfaja az idegen „anyag” beépítésének híressé vált, közhírt irodalmi művek hőseinek átértelmezése. A kérdés elvi-elméleti részének jelentős szakirodalma van, itt csak E. Frenzel, J. White könyvét, P. Berkov tanulmányát említem meg.⁷ Az utóbbi röviden összefoglalja a „világirodalmi hősök” átinterpretálásának történetét s e folyamat főbb törvényszerűségeit több kelet-európai ország irodalmában.

Az orosz irodalomban a világirodalmi hősök megismerésének és „átültetésének” folyamata a XVIII. században kezdődik, de igazán gazdaggá Puskin életművében válik: egyebek közt a költő *Jelenetek a Faustból* c. töredéke, *Don Juan kövendége* c. ún. „kistragédiája” s több kritikai írása arról tanúskodik, hogy szerzőjük egyszerre törekszik a nyugat-európai művek eredeti mondanivalójának megtartására és arra, hogy a korabeli orosz problémák kifejezésére is felhasználja őket. Ugyanez a kettőség jellemzi Belinszkij és Herzen tanulmányait, s e folyamathoz kapcsolódnak Turgenyev írásai is. Már az 1840-es években, a *Faust* első orosz fordításának terjedelmes elemzésében, majd – két évtizeddel később – *Hamlet* és *Don Quijote* c. híres beszédében nyilvánvalóan összeköti e világirodalmi alakok jellemzését az orosz gondolkodókat foglalkoztató aktuális kérdésekkel, olyannyira, hogy értelmezésében Hamletnek már-már több köze van az orosz „felesleges emberhez”, Don Quijoténak az 1850-es, 60-as évek forradalmi demokratáihoz, mint Shakespeare, ill. Cervantes hőiséhez.⁸

⁵ E kérdést érinti CH. E. PASSAGE, *The Russian Hoffmannists* c. monográfiájában (The Hague, 1963, 193.).

⁶ A stilizációról mint az „idegen szó” válfajáról I. M. BAHTYIN, *Problemi poetyiki Dasztojevskovo*. Moszkva, 1972, 323–324. Egyébként a stilizáció kérdése mindmáig nagyon vitatott. Elméleti vonatkozásait S. SKWARCZYŃSKA veti fel: *La stylisation et sa place dans la science de la littérature*. In: *Poetics, Poetyka, Поэтика*, Warszawa–Gravenhage, 1961, 53–73.; a XX. századi orosz irodalom viszonylatában a legmeggyőzőbben E. SUBIN tárgyalja (*Hudozsesztvennaja proza v godi reakcii*. In: *Szutybi russzkovo realizma nacsala XX veka*. Szerk. K. Muratova, Leningrád, 1972, 85–87.). A századelő orosz prózai stilizációiról I. Zs. ZÖLDHELYI–DEÁK, *K probleme sztyilizacii v russzkoj proze nacsala XX veka*. In: *Hungaro-Slavica*. Budapest, 1978, 389–402.

⁷ E. FRENZEL, *Stoff- und Motivgeschichte*. Berlin, 1966; JOHN J. WHITE, *Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*. Princeton, 1971; P. BERKOV, *Vklad vosztocsnih szlavjan v razrabotku tak nazivajemih „mirovih obrazov”*. In: *Szlavjanszkije literaturi. VI Mezsdunarodnij szjezd szlavisztov. Dokladi szovjetszkij gyelegacii*. Moszkva, 1968, 187–222.

⁸ BERKOV, *i. m.*, 207–218.; JU. LEVIN jegyzetei TURGENYEV, *Gamlet i Don-Kihot* c. esszéjében, TURGENYEV, *Szocsinyenyija*, VIII. k. 555–562.

Turgenyev már az 1840-es években *A scsigriji járás Hamletje* c. karcolatában (*Egy vadász feljegyzései* ciklus) szépirodalmi eszközökkel is megformálja az „orosz Hamlet” alakját, amelyet tevékenységének késői korszakában egy már egészen más szemléletű, bonyolultabb Shakespeare-„átértelmezés”, *A puszta Lear királya* követ majd.

II.

1869-ben egy francia kérdőívre válaszolva Turgenyev legkedvesebb irodalmi hőseiként Prométheuszt és Lear királyt nevezi meg.⁹ Lehet abban valami törvényszerű, hogy a Prométheusz-mítoszt – bár többször említi – sosem dolgozta fel, *A puszta Lear királyát* viszont már javában írta a kérdőív kitöltésekor. (A mű 1870-ben látott napvilágot.) Nyugati és szovjet irodalomtörténészek egyaránt rámutatnak, hogy a XIX. század realista írói ritkán nyúlnak mitológiai témához, annál inkább ún. „világirodalmi alakok” adaptálásához. P. Berkov ezt említett tanulmányában a keleti szláv irodalmakról s főként a romantika és realizmus képviselőiről állapítja meg.¹⁰ John J. White az európai irodalom egészének figyelembevételével von le hasonló következtetést, nem a romantikára és a realizmusra, hanem a realizmusra és naturalizmusra vonatkozóan. „A realisták és naturalisták [a romantika képviselőitől eltérően – Z. Zs.] aligha kívántak mítoszokat és legendákat felhasználni műveikben; de Shakespeare drámái egy másfajta mitológiát kínálnak, amelyet nagyon hasonló módon lehet hasznosítani” – írja. White külön kitér az idegen irodalmi alakokat szimbólummá emelő címek jelentőségére, s példaként Keller *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, Johannes Schlafé és Arno Holz *Papa Hamlet*, Leszkov *Ledi Mekbet mcenszkovo ujezda* és Turgenyev *Sztyepnoj korolj Lir* c. művét említi meg.¹¹

A címadás hasonlósága valóban szembeötlő, s a fenti példákhoz hozzátehetnénk még *A scsigriji járás Hamletjét* is. Amit azonban White a továbbiakban e felsorolt elbeszélésekről ír, vitatható *A puszta Lear királya* vonatkozásában. Véleménye szerint ugyanis a *Papa Hamlet* kivételével ezek a művek csak lazán – főként a kerettörténet segítségével – kapcsolódnak Shakespeare egy-egy művéhez, inkább kommentálva, mintsem beleszőve az adott elbeszélésbe a tragédia cselekményét.¹²

Ez valóban így van Leszkovnál, s még lazább a kapcsolat a cselekmény szempontjából a *Hamlet* és *A scsigriji járás Hamletje* között. Bár *A scsigriji járás Hamletje* és *A puszta Lear királya* cím nagyon hasonló szerkezetű, mégis nagyon különböző az a mód, ahogyan Turgenyev e két művében a Shakespeare-anyagot felhasználja. *A scsigriji járás Hamletjében* Turgenyev csak Hamlet *jellemének* egyes vonásait, tépelődését, tettekre való képtelenségét emeli ki és helyezi orosz környezetbe, de karcolatának semmi köze sincs a *Hamlet* cselekményéhez.¹³ *A puszta Lear királyában* a kapcsolat az új mű és annak forrása

⁹ Turgenyev v zapiszjah szovremennyikov. Összeáll. A. Osztrovszkij. Leningrád, 1929, 365.

¹⁰ BERKOV, i. m., 189., 191.

¹¹ J. WHITE, i. m., 122.

¹² Uo.

¹³ Erre JU. LEVIN is rámutat, i. m., 468. A mód, ahogyan TURGENYEV *A scsigriji járás Hamletjében* a Shakespeare-mű anyagát felhasználja, voltaképpen egybeesik azzal, amit E. FRENZEL „personaler Stoff”-nak – egy mitológiai vagy irodalmi hős személyét, jellemét átértelmező írói eljárásnak – nevez (i. m. 27.).

között már a cselekményre is kiterjed, de emellett — a White által említett példákhoz hasonlóan — itt is fontos szerepet játszik a cím és a kerettörténet.

A cím nagyon pontosan tükrözi a lényegét, s egyben az idegen anyag „beépítésének” mindenkori kettősségét: azt is, hogy az elbeszélés bizonyos pontokon Shakespeare tragédiájához kapcsolódik, de azt is, hogy annak orosz, sőt „pusztai”, vagyis nagyon hétköznapi transzponálása. A címben adott első jelzés után a kerettörténetben, több Turgenyev-elbeszéléshöz hasonlóan, az eseményeket baráti társaság beszélgetése vezeti be. Régi egyetemi diáktársak Shakespeare hőseinek „életes hűségéről, mindennapiságáról” nyilatkoznak — mindegyikük találkozott már Othellókkal, Hamletekkel, III. Richárdokkal, Macbethekkel, a házigazda pedig azt állítja, hogy ismert egy Lear királyt.¹⁴ Ezt követi Harlovnak, a „puszta Lear királyának” története, amelynek megalkotásakor — a variánsok tanúsága szerint — Turgenyev fokozatosan alakította ki azt a módot, ahogyan átveszi, ill. átformálja a Shakespeare-tragédia egyes elemeit.¹⁵ Az első változatban a mű végén a Shakespeare-ről beszélgető barátok értékelik a hallottakat, megvitatják, mennyiben hasonlít Harlov története Lear királyéhoz, s mennyiben tér el attól. A későbbiekben Turgenyev, aki általában idegenkedett a didaktikus megoldásoktól, mindezt elhagyta, s mindössze egy lakonikus mondattal utalt a bevezető részre: „Ennyi az, amit önöknek az én pusztai Lear királyomról, családjáról és tetteiről el akartam mondani.”¹⁶ E rövidítéssel egyidőben több ponton átdolgozta a szöveget, s a cselekményt, az alakok rajzát fokozatosan a Shakespeare-tragédiához közelítette, vagyis csökkentve a magyarázatokat, művészi, szerkezeti megoldásokkal erősítette az olvasóban a Shakespeare-asszociációt. E tekintetben még egy lényeges eltérést figyelhetünk meg *A puszta Lear királya* és *A scsigriji járás Hamletje* között. Míg a scsigriji járás Hamletje (a turgenyevi „felesleges ember” később sok tekintetben módosított korai megtestesítője) német filozófián nevelkedett, művelt nemes létére maga is teljesen tisztában van tragikus „hamletségével”, *A puszta Lear királyában* a Shakespeare-analógia tudatosítása nem a főhős, hanem az író és olvasók szintjén, ill. a kerettörténetben megy végbe. Harlov, az orosz „Lear király” maga is része annak a mozdulatlan, feudális orosz provinciának, amely a scsigriji járás Hamletjétől annyira idegen, olvasni is alig tud, s nagyon messze van attól, hogy Shakespeare-t ismerje. Az író a kerettörténetben és az elbeszélés szövegében mintegy a hős tudatán átnyúlva érzékelteti olvasóival, hogy itt Shakespeare tragédiájának orosz változatáról van szó.¹⁷

A *Lear királyra* utaló cím és rövid bevezető rész után a Shakespeare-elem nem rögtön lép be a cselekménybe. Tíz bevezető kis fejezet készíti elő a tulajdonképpeni konfliktus kibontakozását; már itt világossá válik, hogy bár Turgenyev Shakespeare *Lear királyára* utal — s a későbbiekben több tekintetben e mű mozzanataira építi novelláját —, az átvett és átalakított Shakespeare-téma Turgenyev kisprózájának, konkrétabban: késői kisprózájának ekkorra már kikristályosodott ismétlődő elemeivel ötvöződik. Ilyen jellemző vonás például, hogy a történetet a Turgenyev-regényektől eltérően nem a szerző,

¹⁴ TURGENYEV, *Elbeszélések*. Fordította Aprily Lajos. Budapest, 1963, 715.

¹⁵ A variánsokat L. LOTMAN veti egybe a kritikai kiadás jegyzeteiben, TURGENYEV, *Szocs.* X. 484–492.

¹⁶ TURGENYEV, *Elbeszélések*, 779.

¹⁷ Amikor Harlov analógiát keres tragédiájának magyarázatára, akkor sem Shakespeare hőseit, hanem — ez Turgenyev utólagos betoldása — a bibliai Nabukodonozor királyt említi (TURGENYEV, *Elbeszélések*, 759. Egy Harlov-típusú „pusztai” földbirtokos a bibliát ismerte, Shakespeare-t — nem.)

hanem egy „szemtanú” mondja el, és hogy a „mesélő” stílusa, élettapasztalata, a réteg, amelyet képvisel, közel áll az íróéhoz;¹⁸ a többi késői elbeszéléssel rokonítja *A puszta Lear királyát* az is, hogy a cselekmény a közelmúltban, az 1840-es években, a jobbágykorszakban játszódik, a „rég, úri világ” idején, amelyet Turgyev az 1860-as, 70-es évek fordulóján különös előszeretettel ábrázol.¹⁹ Már a bevezető részből világossá válik, hogy ha késői elbeszéléseit feltételeken két nagy csoportra, a „sejtelmes” és az ún. „múltidéző” elbeszélésekre oszthatjuk, akkor *A puszta Lear királya* az utóbbi kategóriába sorolható. De nemcsak a cselekmény kanyarodik vissza egy közel 30 évvel korábbi korszakhoz, a novella egésze, de különösen bevezető része sok tekintetben az *Egy vadász feljegyzései* ábrázolásmódját is feleleveníti, annak a ciklusnak írói modorát, amelyben az 1840-es években, tehát a megfigyelt jelenségekkel akkor még *egyidejűen*, Turgyev a szociológiai pontosságú karcolat dokumentumszerűségét lírai elemekkel átítatva mutatta be a jobbágyok, földbirtokosok, vidéki kisemberek jellegzetes típusait. Késői elbeszéléseiben – mint erre a korabeli kritika is felhívta a figyelmet – gyakorta alkalmazza a karcolat műfaj egyes módszereit. E tekintetben nem állt egyedül – az 1860-as évektől az orosz irodalom fejlődésének egyik jellemző tendenciája volt a dokumentumszerű karcolatelemek beépítése más műfajú kisprózai művekbe.²⁰ Turgyevnél ez a törekvés talán elsősorban *A puszta Lear királyában* nyilvánul meg: az első fejezetekben a mesélő részletesen megrajzolja gyermekkorának színterét, a falusi birtokot, az udvarház lakóinak – anyjának és az őt körülvevő személyeknek – portréját, felidézi a velük kapcsolatos anekdotákat anélkül, hogy akár csak kísérletet is tenne e terjedelmes anyag cselekményesítésére. Turgyev leveleiből is kitűnik, milyen nagy gondot fordított a tárgyi részletek dokumentumszerű pontosságára. Külföldről szüntelenül kérdésekkel ostromolta orosz ismerőseit, a legaprólékosabban tisztázni kívánta a vagyonátadás jogi procedúráját, az orosz udvarház egyes építőelemeinek pontos elnevezését; mindez a cselekményben később jelentős szerepet játszik majd.²¹

Ebben a Turgyev-művek világára olyannyira jellemző, nyilvánvalóan életrajzi ihletésű környezetben jelenik meg először a novella címszereplője, Makszim Petrovics Harlov. Alakjának rajza meghökkentő: a Turgyevnél szokásos portréhoz új vonások keverednek, amelyeknek értelme csak az elbeszélés egészének ismeretében tárul fel. Óriási természetnek, herkulesi erejének, félig groteszk, félig fenséges külsejének leírása több olyan elemet tartalmaz, amely a továbbiakban ismétlődik, s mintegy vezérmotívummá válik. Az „óriás” „bogatir” (az orosz bilinák hőseit hívják így – Z. Zs.) szavak a továbbiakban vissza-visszatérnek, s kiegészülnek ugyancsak folklór stílusú képekkel, a falusi tárgyi világból vett hasonlatokkal. Hangja „vasrudak hangjára emlékeztetett, melyeket tyelegán

¹⁸ B. EIHENBAUM és M. BAHTYIN mutat rá, hogy Turgyevnél a mesélő a legtöbb esetben a szerző stílusát, szemléletét képviseli. (B. EIHENBAUM, *Literatura*. Leningrád, 1927. 217.; M. BAHTYIN, *i. m.*, 326–327. Ez a megállapítás azonban nem vonatkozik Turgyev minden elbeszélésére, így pl. *A kutyára és az Alekszej atya elbeszélésére* sem. (M. LEDKOVSKY, *The Other Turgenev: From Romanticism to Symbolism*. Würzburg, 1973, 104–105.)

¹⁹ *A boldogtalan lány* c. elbeszéléssel kapcsolatban határozza így meg Turgyev azt az időszakot, amelyben a cselekmény játszódik, s ez a legtöbb késői elbeszélésére érvényes (TURGENYEV, *Piszmá*, VII. k. 114.).

²⁰ *Russzkaja povesztj XIX veka*, szerk. B. Mejlah. Leningrád, 1973, 383–386.

²¹ TURGENYEV, *Piszmá*, VII. k. 324–325. VIII. k. 204, 211, 218.

szállítanak rossz kövezeten”, kezei „valóságos vánkosok”, két válla malomkövekhez hasonló, két füle: mint a fonott kalácsok.²² Később ugyancsak a folklór hangulatot erősíti a „földszagú”, „erdőszagú” kifejezés, s az, hogy a mesélő többször medvéhez hasonlítja, „lesij”-nek nevezi (az orosz népmesékben ez erdei szellemet jelent). Harlovról, erejéről, bátorságáról legendák születtek, s maga a mesélő is a népköltészet, a legendák világára emlékeztető hiperbolákkal jellemzi: ha beszélt, mintha erős szélben kiáltott volna át valakinek, aki egy széles árok túlsó oldalán állt; étvágya hihetetlen, mint a mesebeli óriásoké; amikor kisínasa borotválta, állítólag körül kellett futnia gazdájának az állat stb. Turgenyev nagyon ritkán használ népköltészeti eszközöket, annál figyelemre méltóbb, milyen gondosan munkálja ki ezeket a részleteket, összekötve a folklór jelleget hangsúlyozottan orosz, nemzeti vonásokkal: Harlov részt vett a borogyinói csatában, az elbeszélés egyik fordulópontján – a vagyoneelosztás jelenetében – 1812-es egyenruháját viseli stb. Turgenyev tehát ebben a Shakespeare tragédiáját transzformáló elbeszélésben kidomborítja az orosz sajátosságokat, s olyan régimódi kisbirtokost ábrázol, aki még nem szakadt el a patriarchális életmódtól, a földtől, sőt a parasztoktól sem. Ezt a benyomást sugallja az a régies, folklórizű nyelv is, amelyet Harlov használ, s amely egyben azt is jelzi, hogy a még romlatlan, tiszta őserőt képviselő hős már az 1840-es években is archaikus jelenség. A szövegben kétszer szerepel Harlovval kapcsolatban az „özönvíz előtti” jelző. Egyszer egy ellenszenves főtisztviselő gúnyolja így, de másodszor a „mesélő” – közvetve maga az író – hasonlítja a viharban menekülő Harlovot „özönvíz előtti ősalathoz”.²³

Ugyancsak még a cselekménytelen bevezető részben rajzolja meg az író hősének jellemét: egyszerű, tanulatlan ember, olvasni, írni is alig tud, de nemeslelkű, bátor, nagyvonalú, vendégszerető. Ám – bár csak kisbirtokos – gőgösen beszél állítólagos „ősnemesi” származásáról, s elképzelhetetlennek tartja, hogy a feudális rend normái meglazuljanak, hogy jobbágysai, lányai, veje ne vessék alá magukat a családfő akaratának. A szöveg javítása, kiegészítése során Turgenyev betoldott egy egész fejezetet és több rövid részt, amelyek az eredeti elgondolásnál bonyolultabbá teszik Harlov alakját: ez a „földszagú” óriás a XVIII. század embere, azt a kevés tudást, amit magába szívott, az előző századból merítette. Nem szereti a papokat, az egyházi szertartásokat, kisínásával az orosz felvilágosodás jeles képviselőjének, a szabadkőműves Novikovnak folyóiratából olvastat fel magának a halálról elmélkedő írásokat. Időnként erőt vesz rajta a melankólia, a szorongó halálfélelem, amelyet napok múltán „minden mindegy” hangulat, kitörő jókedv vált fel. „Orosz ember volt” – fejezi be lakonikusan e fejezetet Turgenyev.²⁴

Az, hogy Harlovot a XVIII. század kultúrájához közelíti, megint jellegzetesen turgenyevi, sőt késői turgenyevi vonás. Az író különösen foglalkoztatta ennek a gálans és szkeptikus, rokokósan könnyed és tragikus századnak gondolatvilága, művészete, s főként az a furcsa, a további orosz fejlődést sok tekintetben meghatározó mód, ahogyan a XVIII. századi francia kultúra az orosz patriarchális, feudális talajon gyökeret eresztett, s olyan ellentmondásos szemléletet, eszméket eredményezett, amelyek még Turgenyev korában is érezhetően hatottak. Az „orosz rokokó”, fehér parókáival, zománcozott tubákos szelencével, a francia felvilágosodás eszméit hirdető, de jobbágytartó nemeseivel erősen foglal-

²² TURGENYEV, *Elbeszélések*, 715–716.

²³ Uo. 717, 758.

²⁴ Uo. 720.

koztatja, némi iróniára is készíti az író.²⁵ (E tekintetben is a századforduló egyik előfutára: később a Mir Iszkussztva csoport festői — főleg Szomov —, a századforduló sok írója — A. Bjelij, M. Kuzmin — fordulnak hasonló módon a francia rokokó és annak oroszországi megnyilvánulásai felé.) Az ilyen „orosz párizsiak” gyakori szereplői Turgenyev késői novelláinak (pl. *A boldogtalan lány*, *Régi portrék*), Harlov alakjában azonban a XVIII. század más oldaláról jelentkezik: az író most nem franciás műveltségű, rizsporos parókat viselő, elsősorban az „európaiság” kifinomult külsőségeit elsajátító alakot rajzol. Elbeszélésében a már orosz földön talajra talált és módosult felvilágosodást és szabadkőművességet erkölcsi szinten, a nagyon egyszerű, de tiszta lelkű, jóra fogékony Harlov tudatán átszűrve mutatja be.

A karcolatszerű portrészor és környezetrajz után a tulajdonképpeni cselekmény a tizedik fejezetben kezdődik, s ezzel egyidejűleg lép be a „Shakespeare-elem” a novellába. A feldúlt, zavarodott Harlov elmondja pártfogójának, a szomszédos földbirtokosasszonynak, hogy álmában megjelent egy „fekete csikó”, megrúgta, s mikor felébredt, sokáig nem tudta karját, lábát mozdítani. „Ez figyelmeztetés volt számomra . . . Figyelmeztetett a halálomra.” — mondja.²⁶

Ez az epizód több tekintetben is jelentős: nagyon jellemző Turgenyev késői elbeszéléseire a tragikus jövőt elővetítő álmok fokozott szerepe, a halál allegorikus megjelenítése, a *Kísértetek* fantasztikus halál-víziójától az áldozatát a sír felé taszító öregasszonyig vagy az áldozatára lecsapó szörnyű bogárig a *Költemények prózában* ciklus miniatűrjeiben.²⁷

A *pusztá Lear király*ában e halál-álomnak a fentiekén kívül még az a sajátos szerepe, hogy bevezeti a *Lear király* cselekményét az elbeszélésbe: elsősorban a halálfélelem készíti Harlovot arra, hogy Lear királyhoz hasonlóan még életében felossza vagyonát. A betoldott, a XVIII. századi szabadkőműves folyóiratra utaló halál-elmélkedések, Harlov nyilatkozatai összességükben több oldalról világítják meg indítékait: melankolikus, élet és halál értelmét kereső töprengései, az a vágy, hogy a halál ne érje készületlenül, kétségtelenül nagymértékben befolyásolja elhatározásában, de ehhez társul az a szándék is, hogy megmutassa, milyen nagylelkű, hogy még életében élvezze örökösei halálját. A szabadkőműves-motívum természetesen Turgenyev novellájának sajátja, de a többi indíték közel áll Lear királyéhoz: bár Shakespeare-nél a halálfélelem, a „figyelmeztetés” nem szerepel, a közelgő halál említése mégis elhangzik, s Lear is még életében akarja megszabni, mit kire hagy, „ . . . hogy jövő viszálynak / Már most elejét vegyük.”²⁸ Mind Lear, mind Harlov elképzelhetetlennek tartja, hogy családtagjai a régi rend normáit meg-

²⁵ Turgenyevnek a XVIII. sz. iránti érdeklődéséről I. L. GROSSZMAN, *Portret Manon Leszko*. In: *Dva etyuda o Turgenyev*. Moszkva, 1922, 3–41.; G. BJALIJ, *Turgenyev i ruszkij realizm*. Moszkva–Leningrád, 1962, 206–207.

²⁶ TURGENYEV, *Elbeszélések*, 730.

²⁷ Az álmok szerepéről Turgenyev műveiben esszéisztikus–szépirodalmi formában ír. A. REMIZOV (*Ogony vscsej. Szni i predszone*. Párizs, 1954, 139–187.). Meglehetősen tendenciózusan, Turgenyev misztikus szemléletét bizonyítandó foglalkozik e kérdéssel M. LEDKOVSKY (*i. m.* 69, 74, stb.). E téma külön, Turgenyevet Tolsztojjal, Dosztojevszkijel összevető tanulmányt érdemelne. Az álmok, látomások szerepéről Tolsztojnál, Dosztojevszkijnél I. EGRI PÉTER, *Álom, látomás, valóság*. Budapest, 1969, 43–76.

²⁸ SHAKESPEARE, *Lear király*. Ford.: Vörösmarty Mihály. In: *Shakespeare összes drámái*. Szerk.: Kéry László. III. k. *Tragédiák*. Budapest, 1955, 622.

sértsék, s úgy véli, szülői (ill. uralkodói) tekintélyénél fogva akkor is korlátlan hatalommal rendelkezik majd, ha annak kritériumairól lemond.

Különösen érzéketlenül rajzolódik ki a párhuzamok és eltérések Shakespeare és Turgyev elgondolása között a vagyonelosztás jelenetében: Harlov ünnepélyes, archaikus nyelven jelenti be a meghívottaknak szándékát, s közben elhangzik egy-két mondat, amely a vidéki kisbirtokos szájából átvitt értelműnek hat, de egyenes értelmével nyilvánvalóan a *Lear király*ra utal: „Uralkodtam, de már elég volt belőle.” „Alattvalóim úgysis engedelmeskednek majd akaratomnak”. Maga az elosztás, s az, amit Harlov magának kiköt, jellemző példája a *Lear király* prózai szintre szállításának; míg Lear száz vitézt tart meg kíséretéül, s arra számít, hogy ezután is a megszokott pompa veszi körül, Harlov, bár uralkodásról, alattvalókról beszél, nem birodalmat, csak kisbirtokot oszt, s magának azt a jogot tartja fenn, hogy továbbra is az általa lakott szobákban éljen, biztos abban, hogy kisinasa, kedvenc lova továbbra is az övé marad, teljes ellátást kér, tíz rubelt havonta ruhára, cipőre stb.

Shakespeare tragédiájától eltérően Turgyev hőséne nem három, csak két lánya van, a kapzsi, rideg, okos Anna és a kedvenc, Jevlampija, aki azonban a vagyonelosztás után néniével és sógorával együtt részt vesz apja kisemmizésében. A novellában nem szerepel Cordélia,²⁹ s ennek a cselekmény kibontakozása és az elbeszélés végkicsengése szempontjából több következménye van. A vagyonelosztás szertartása ily módon nélkülözi azt a drámai feszültséget, Lear súlyos, gögből, hiúságból történelmi helyzete fel nem ismeréséből fakadó tévedését, amely Shakespeare tragédiájának kiindulópontja. (Sőt: Turgyevnél e jelenet a Harlov helyzete és magatartása közötti ellentmondás, a kisbirtokos „uralkodói” elhatározásának fennkölt kihirdetése következtében groteszk színezetű.) Harlov nem követeli meg lányaitól, hogy ékesszólóan bizonygassák, melyikük szereti őt jobban, nem tagadja ki egyikőjüket sem. Mégis felködlik a Cordélia-motívum Jevlampija viselkedésében, aki nem hajol meg olyan mélyen, mint nővére, nem hálálkodik eléggé, s mindezzel, ha csak egy pillanatra is, megingatja Harlovot elhatározásának megalapozottságában.

Shakespeare-nél közvetlenül azután, hogy Lear átadta vagyonát, még az első szín végén elhangzik Goneril és Regan beszélgetése, amelyből nyilvánvalóvá válik rossz szándékuk. Turgyevnél — ez főként a műfaji eltéréssel magyarázható különbség — a vagyonelosztás után „cezúra” következik. A mesélő édesanyjával több hónapra elutazik, s mikor hazatérnek, a fiatal földbirtokosfiú különböző személyek elbeszéléséből értesül mindarról, ami távollétében történt. Ami Shakespeare-nél a nézők szeme előtt lejátszódó cselekmény, azt Turgyev mint már a múltban megtörtént eseménysort mondhatja el. Harlov kisemmizése ugyanazon a prózai, orosz „pusztai” szinten ismétli meg a Lear-motívumot, mint a vagyon szétoztásának jelenete. Lear királynak száz vitézét veszik el, Harlovnak megvonják havi járadékát, Makszimkáját beadják inasnak, kedves lovát szántani viszik, hogy hasznot hajtson. Neki nincs reménye arra, hogy majd a másik lánya befogadja, de az „elűzés” motívuma itt is felmerül, célzásként várható sorsára.

A Lear-történet igen lényeges fordulatának ilyen rövid, visszaemlékezés-szerű összefoglaltatása után Turgyev ismét a jelenbe helyezi a cselekményt, szembesíti a fiatal földbirtokost Harlovval, „nyílt színre viszi” az immár megváltozott, a téboly határára

²⁹ L. Lotman jegyzetei, TURGENYEV, *Szocs.*, X. k. 486–492. JU. LEVIN, *i. m.* 470.

taszított óriást. A tó partján ülő, rongyos, bozontos szakállú aggastyán vad dühkitörése előrevetíti a végső tragédiát; újra három hét múlva beteljesedik az „elűzés”-jóslat – mint Lear király az erdei viharban, az őrző Harlov szörnyű ítéletidőben, „amikor az ember úgy érezte, hogy soha többé nem lesz a világon sem nap, sem fény, sem szín, mindig csak latyak és locspocs és szürke nedvesség . . . és mindörökké süvölt és jajgat a szél . . .”³⁰, mint egy őskori szörnyeteg ront be pártfogója házába: lányai és veje végül is elűzték „mint egy rühes kutyát”. Mint Lear király, Harlov is kiszolgáltatottságában döbben rá először, hogy másképp kellett volna élnie, segítenie a szegényeken, akiket kiszípolyzott.³¹ Ez a földbirtokosasszonnyal folytatott utolsó beszélgetésében hangzik el, amelyet Turgenyev szemmel láthatólag rendkívül fontosnak tartott, többször megváltoztatott. E beszélgetés során a „puszta Lear királya” saját magának is igyekszik megmagyarázni tragédiájának okát; már nemcsak hálátlan lányaiban, elsősorban magában keresi a hibát: „A büszkeség vitt romlásba, mint Nabukodonozor királyt” – mondja.³² L. Lotman rámutat, hogy e résznél Turgenyev Lear király híres „none does offend” („Senki sem bűnös . . .”) mondására utal, amelyet többször idéz leveleiben is.³³ Ju. Levin nem a hasonlóságot, hanem a különbséget emeli ki, amikor megjegyzi, hogy az örületében is bölcs Lear király mindent-megbocsátásával a többiek fölé emelkedik, míg az elmaradott, vad Harlov nem tud úrrá lenni szenvedélyein, pusztító bosszúvágyán.³⁴ Úgy tűnik, a két megállapítás együtt igaz: Harlovnak, bármilyen elmaradott gondolkozású és féktelen, *vannak* erkölcsi kritériumai, a XVIII. századi szabadkőművességtől primitív szinten átvett fogalmai, s legvilágosabb pillanataiban, amikor úrrá lesz rajta a halálfélelem, vagy amikor a saját hibáját is belátva értékeli az eseményeket, ez a lányai, veje szemléletéhez képest magasabbrendű erkölcs érvényesül. Abban, hogy végül mégsem tud úrrá lenni szenvedélyén, fontos szerepet játszik egy olyan személy, aki a *Lear király* Bolondjának egyes vonásait hordozza, ám egészen másként vesz részt Harlov sorsának alakulásában, mint a Bolond Learében. Ez a szereplő Harlov sógora, csúfnevén Szuvenyir, aki „félíg tréfacsínáló, félíg ingyenélő minőségben” él a gazdag földbirtokosasszony házában.³⁵ Alakja a cselekménynek szinte minden lényeges mozzanatában megjelenik: a még csak portrékat felsorakoztató bevezető részben hirtelen fellobbanó, a későbbi tragikus eseményeket előrevetítő konfliktusa Harlovvá azt bizonyítja, hogy „a puszta Lear királya” az erős emberek többségétől eltérően nem flegmatikus, hanem nagyon is ingerlékeny. Szuvenyirt azonban nemcsak bohócos, gonoszkodó magatartása, a Turgenyev-művekben oly ritka groteszk vonásai rokonítják Shakespeare Bolondjával. Közös az is, hogy időnként ők mondják ki az igazat, így például Szuvenyir a vagyoneelosztási szertartás után váratlanul megjósolja, hogy Harlovot gyerekei „mezítelen háttal kiteszik majd aóra”.³⁶ Shakes-

³⁰ TURGENYEV, *Elbeszélések*, 757.

³¹ LEVIN, *i. m.* 471.

³² TURGENYEV, *Elbeszélések*, 759.

³³ TURGENYEV, *Szocs.* X. 488.

³⁴ LEVIN *i. m.* 471.

³⁵ Áprily a „tréfacsínáló” szót használja (721.), az orosz „sut” megfelelőjeként, ami értelmileg helyes; megjegyzendő azonban, hogy a *Lear király* orosz fordításában a Bolond „sut”-ként szerepel, tehát Turgenyev Szuvenyir jellemzésekor ezzel is Shakespeare-re utal, ami a magyar fordításból nem derül ki.

³⁶ TURGENYEV, *Elbeszélések*, 740.

peare-nél a Bolond később lép be a cselekménybe, ami ismét a műfaji különbségből is adódik — a *Lear király*ban a birodalom felosztása szinte minden bevezetés nélkül szóba kerül, majd megtörténik —, a feszült és mindvégig fennkölt jelenetben nincs helye a Bolondnak.³⁷ Turgenyevnél a hosszú epikus előkészítő rész lehetővé, sőt szükségessé teszi, hogy mindazok megjelenjenek, akik a későbbiekben szerepet játszanak majd. Shakespeare-nél az első felvonás harmadik színében szólal meg először a Bolond, akkor, amikor Learnek már szemet szúr, mennyire elhanyagolják Goneril házában, de még fel sem merül benne, hogy Regan is hasonlóképpen megtagadhatja (I. felv. 4. szín), a Bolond (akárcsak nyomában Szuvenyir) előre jelzi a várható eseményeket.³⁸ S szerepel Shakespeare-nél a „ház” (Turgenyevnél: „fedél”) motívum is; amit ugyancsak a Bolond említ, mégpedig többször, „... tudod-e miért van a csigának háza? ... Hát hogy a fejét beledughassa, nem pedig, hogy leányainak elajándékozza s szarvai tok nélkül maradjanak.” (I. felv. 5. szín) Később: „Akinek háza van, hova fejét dugja, annak jó fejrevalója van” (III. felv. 2. szín). Így hát — bár Levin csak „távoli hasonlóságról” beszél a Bolond és Szuvenyir között,³⁹ még a szinte szövegszerű egybeesések is eléggé jelentősek. A fő különbséget Shakespeare Bolondjának versikéjével fejezhetnénk ki: „Futó bolonddá lesz a gaz, Gazzá bolond soha” (II. felv. 4. szín). Lear Bolondja követi gazdáját, segíti a bajban, Szuvenyir viszont „gaz” módjára viselkedik — mindazon vonásai, amelyek külön-külön a Bolond egyes megnyilvánulásaival rokoníthatók, a leglényegesebb pontban eltérnek azoktól: gonoszkodása nem jóindulatból, hanem kapzsiságból, irigységből fakad, s nemcsak nem segíti, kicsinyes gyűlölködésétől elvakultan még akkor is gúnyolja ellenfelét, amikor az végső kétségbeesésében menedéket keres.

Shakespeare-nél mindaz, amit a Bolond a „házról”, „csigaházról” mond, elvontabb, átvittebb értelmű marad, míg Turgenyevnél a szó szoros értelmében „tárgyasul”. A sorsába már-már belenyugvó Harlovot Szuvenyir gúnyosan emlékezteti jóslatára, s ki-mondja a végzetes szavakat: „Hol van a fedele most, ... az, amelyikkel mindig kérkedett? ... A ... lányai ... a vejével ... a maga *fedele* alatt mulatnak most magán ...” Harlov félig megzavarodott agyában a „fedél” szó lobbantja fel ismét a vad indulatokat. „Fedél! ... a fedelüket szétrombolom és nem lesz fedelük, mint ahogy nekem sincsen.”⁴⁰

S ebből a néhány mondatból bontakozik ki Harlov bosszújának és halálának a *Lear király* befejezésétől minden tekintetben eltérő jelene. A lányainak átadott udvarház tetejét félelmetes erővel szétromboló Harlov leírásakor Turgenyev mintegy összefoglalóan megismétli az elbeszélés több motívumát: már a vagyoneelosztásnál mintegy futólag megemlítette, hogy lányai, veje meg akarták csókolni a vállát, de csak a könyökéig érték fel. Mintha ez a nemcsak fizikai tulajdonságaikat összevető mondat csengene vissza, amikor a medveszerű, rekedten dörmögő, a háztetőről gerendákat hajigáló félelmetes

³⁷ Figyelemre méltó, hogy Nahum Tate 1681-es átdolgozásában, amely „mintegy másfél évszázadon keresztül bitortta az angol színpadot” (KÉRY LÁSZLÓ jegyzetei a *Lear király*hoz, *Shakespeare összes drámái*, III. k. 1356.), nemcsak a tragikus befejezést váltja fel „happy ending”, de eltűnik a Bolond is, feltehetőleg azért, mert a kor ízlése kirívónak érezte alakját egy sötét tónusú drámai műben. (Erről: *Shakespeare-Handbuch*. Herausgegeben von Ina Schabert. Stuttgart, 1972, 574.)

³⁸ SHAKESPEARE, *Tragédiák*, 645, 655, 687.

³⁹ LEVIN, *i. m.* 70.

⁴⁰ TURGENYEV, *Elbeszélések*, 764.

Harlov lába alatt kis féregként futkosnak tehetetlen, vagyonukat féltő családtagjai. De megismétlődik a folklór motívumsor is. A háztetőt őrjögve romboló óriás „hajóvontató-módra” az „ej-uhnyemet” éneklő, s mikor megpillantja kisinasát, folklórosan stilizált nyelven szólítja magához. S végül — a haldokló Harlov utolsó szavaiban megint felbukkan a halált jelképező „fekete csikó”. Mindez összefonódik egy mitikus-babonás motívummal — a lefordíthatatlan szójáték értelme, hogy a régi hiedelem szerint, ha a ház egyik „konyok”-nak (magyarul: lovacskának — innen az álombeli „csikó”) nevezett tartógerendáját leveszik, az meggyorsítja a ház gazdájának halálát.⁴¹

E jelenetet végignéző muzsikusok nyilvánvalóan közelebb állnak Harlovhoz, mint lányaihoz és vejéhez. Nem teljesítik új uruk parancsát, nem másznak fel a tetőre, elhúzódnak a családtól. „Megsértették az öreget — szólalt meg egy nagy koponyájú ősz paraszt, két kezével és szakállával hosszú botra támaszkodva, mint valami ősi bíró —, a maguk lelkén szárad a bűn! megsértették! — Ezt a »megsértették« szót rögtön felkapták mindnyájan, mint egy megmásíthatatlan ítéletet. Mindjárt megértettem — a nép igazságszolgáltatása volt ez” — magyarázza a látottakat a mesélő. S ez a szinte görög tragédiák kórusaira emlékeztető jelenet a temetésen is megismétlődik.⁴²

A „népi igazságszolgáltatás”, bár másképpen, Shakespeare tragédiájában is kifejezésre jut: az egyszerű emberek igazságérzete ott is hangot kap, az Első szolga megtámadja és megsebesíti Cornwallt, amikor az ki akarja szűzni a Leart támogató Gloster szemét, majd a jelenet a másik két szolga Regant elítélő szavaival folytatódik. (III. felv. 7. szín.)⁴³

A tulajdonképpen elbeszélés akkor ér véget, amikor a mesélő elmondja, hogy Jevlampija — aki végül is belátta bűnét — elhagyta családját, a gazdag földbirtokosasszony pedig fiával Moszkvába költözött. Ami ezután következik, epilógusnak tekinthető. Mind a zárórész, mind pedig az epilógusszerű „toldalék” jellegzetesen turgenyevi. A cselekmény lezárásakor az említett motívumismétlések gyakoriak kispórájában,⁴⁴ s legtöbb elbeszélése a hősök további életútját tömören összefoglaló epilógussal ér véget. Ez az összefoglalás is hozzájárul *A puszta Lear királya* arányos szerkezetének kialakításához: Anna és Jevlampija további életútjának leírásakor, akárcsak az első tíz fejezetben, nincs semmi, ami a *Lear királyra* emlékeztetne, csak az utolsó két mondat kanyarodik vissza a kerettörténethez, így a *Lear király* transzformált változatát mintegy kettős keret: az analógiára figyelmeztető cím és a baráti társaság beszélgetése, s az orosz vidéki élet minden idegen reminiscenciától mentes leírása veszi körül.

⁴¹ M. ALEKSZEJEV, *K sznu Szvjatoszlava v Szlove o polku Igoreve*. In: *Szlovo o polku Igoreve*. Szerk. V. Adrianova Peretc, Moszkva—Leningrád, 1950, 246—247. Idézi: L. LOTMAN, TURGENYEV, *Szocs.*, X. 500.

⁴² TURGENYEV, *Elbeszélések*, 774.

⁴³ SHAKESPEARE, *Tragédiák*, 708—710. Később Edmund így indokolja Lear bebörtönzését: „... Kora és inkább még címe nagy varázst rejt / Pártjára vonni a köznép szívét ...” (uo. 750.)

⁴⁴ TURGENYEV, *Az óra* c. elbeszéléssel kapcsolatban fogalmazza meg azt az elvet, amelyet gyakran alkalmaz kispórájában. Eszerint a mű végén, mint a zenében „emlékeztetni kell a kiinduló motívumra”. (TURGENYEV, *Szocs.* XI. 513.)

A *puszt* Lear királyának kritikai fogadtatása sok tekintetben hasonló volt a többi késői Turgenyev-elbeszéléséhez. Turgenyev francia íróbarátai közül elsősorban Flaubert nyilatkozott nagy tetszéssel e műről, amelyet esztétikai szempontból értékelt.⁴⁵ Az orosz irodalmi élet különböző irányzatainak képviselői hűvösen fogadták az új elbeszélést, ki-ki a maga szemszögéből vizsgálva, hitelesen ábrázolja-e az író az orosz életet. Még a dicsérő bírálatok is – talán csak Annenkové kivételével – inkább tiszteletteljesek voltak, mint valóban elismerőek, s nem fordítottak figyelmet A *puszt* Lear király

igazi értékeire. Nagyon jellemző annak a kritikusnak a vélekedése, aki elismeri, hogy formai szempontból tökéletes, majd hozzáteszi: „e szépirodalmi játék [„igruska” – az én kiemelésem Z. Zs.] az Egy vadász feljegyzései szerzőjének tehetséges tollára vall”.⁴⁶ De még az ilyen viszonylagos dicséret is ritkaságszámba ment. Fet azzal vádolta író társát, hogy nem ismeri eléggé az orosz életet, elszakadt hazájától, „irodalmiaskodóan”, papírizuén ábrázolja hétköznapijait. Goncsarov gyűlölködve azt állította, hogy Turgenyev még Shakespeare-t is megpróbálta tönkretenni, durva, prózai szintre szállítani.⁴⁷ A Turgenyev nyugatos eszméi iránt ellenséges Dosztojevszkij és Sztrahov ugyancsak úgy vélte, hogy a novella egész hangvétele, az orosz falu hétköznapijainak ábrázolása megvetést fejez ki Oroszország iránt. Sztrahov szerint Turgenyev késői írásaiból lépten-nyomon kicsendül az orosz nemzeti karakterrel való elégedetlenség. „Mintha szüntelenül a nyugati irodalom alakjai (a Learek, Wertherek és a többiek) lebegnének a szeme előtt, s ő mintha hozzájuk hasonlóakat keresne a mi szegényes, fakó életünkben.”⁴⁸ Sztrahov véleménye szerint Turgenyevnek mindezzel az a célja, hogy bizonyítsa, mennyivel magasabbrendű erkölcsöt képviselnek a nyugati gondolkodás, életmód irodalmi megtestesítői, mint az orosz művek hősei.

Más okból, de nem kevésbé kedvezőtlenül ítélik meg Turgenyev késői elbeszéléseit a narodnyik, radikális kritikusok, akik azt hangoztatják, hogy az író a jelen problémáitól menekül a múlthoz. Késői kisprózájának legtöbb alkotását, pl. az *Alekszej atya elbeszélését*, de A *puszt* Lear királyát is agyonhallgatják, nyilvánvalóan azért, mert úgy vélik, nem felel meg az aktuálpolitikai kérdésekre leszűkített realizmus követelményeinek. A narodnyik kritika talán legvégletesebb megnyilvánulása a szélsőséges narodnyikcsoport egyik vezetőjének, Tkacsovnak 1872-ben publikált terjedelmes tanulmánya. Tkacsov azt bizonygatja, hogy a késői elbeszélések – köztük A *puszt* Lear király

– az elterjedt vélekedések ellenére nem tanúskodnak Turgenyev tehetségének hanyatlásáról, mivel korábbi művei sem voltak jobbak: az író nemcsak gondolkodóként, művészként is gyenge, elfogadhatatlan.⁴⁹ Talán csak Sztrahov érti meg, hogy Turgenyev A *puszt* Lear kirá-

⁴⁵ Flaubert levele Turgenyevhez, Párizs, 1873, jan. 15.; Croisset, 1873. aug. 2. In: GUSTAVE FLAUBERT, *Lettres inédites à Tourguéneff*. Présentation et notes par G. Gailly. Monaco, 1946, 50., 63–64.

⁴⁶ Novoje Vremja, 1870. okt. 31. 299. sz.

⁴⁷ Fet levele I. Boriszovhoz, Állami Lenin Könyvtár kéziratára, idézi L. LOTMAN, TURGENYEV, *Szocs.* X. 496.; GONCSAROV, *Nyeobiknovennaja isztorija*. In: *Szbornyik Rosszijszkoj publicznoj biblioteki. Matyeriali i issledovanyija*, II. Pétervár, 1924, 37–38.

⁴⁸ N. SZTRAHOV, *Poszlednyije proizvedenyija Turgenyeva*. Zarja, 1871, 2. sz. 27–28.

⁴⁹ POSZTNIJ (P. Tkacsov), *Nyepodkrasennaja sztarina (Po povodu poszlednyih povesztiej Turgenyeva)*. Gyelo, 1872, 12. sz. 65–66.

lyában nem fordul el a jelentől, amikor a múltat ábrázolja, ám még ezt a helyesen megfigyelt tényt is ellenségesen fogalmazza meg: „Milyen félélnké vált Turgenyev — írja — Szemmel láthatólag különböző gondolatok motoszkálnak a fejében az orosz életről, de nem szánja rá magát, hogy világosan és egyenesen kimondja, amit gondol, inkább szüntelenül furcsa történeteket, kuriózumokat mesél, s úgy tesz, mintha ezeknek nem volna *további* jelentőségük.”⁵⁰

Kétségtelen, hogy az *Apák és fiúk* és a *Füst* megjelenését követő heves vita, melynek során az orosz kritikusok e regényeket elsősorban politikai szemszögből értékelték, s az író különböző oldalokról, sokszor igazságtalan vádakkal illették, hozzájárulhatott ahhoz, hogy Turgenyev kisprózájában a jelen kérdéseire némileg áttételesen, a közelmúlthoz fordulva reagáljon. Afelől azonban semmi kétségünk sem lehet, hogy legtöbb „múltidéző” elbeszélésében, így *A puszta Lear királyában* is elsősorban korának problémái foglalkoztatják, Oroszország fejlődésének törvényszerűségeit, az orosz karakter kialakulásának történelmi okait, „összeurópai családhoz” való tartozásának mértékét vizsgálja.⁵¹ Múlt és jelen ilyen összekapcsolásával Turgenyev korántsem áll egyedül: miközben az orosz narodnyik kritika azt követeli az íróktól, hogy a szó szoros értelmében vett aktuálpolitikai kérdésekre összpontosítsák figyelmüket, több orosz író a történelemben keresi a korabeli jelenségek okát és kiindulópontját, s talál analógiákat az 1860-as évek problémáihoz. Lev Tolsztoj pl. a *Háború és béke* után először — 1869-ben, ugyanakkor, amikor Turgenyev a „puszta Lear királyát” mint „bogatirt” jellemzi — regényt tervez a „bogatirek”-ről, az orosz bilinák hőseiről,⁵² majd történelmi tragédiát akar írni „feltehetőleg Shakespeare szellemében” I. Péterről, végül anyaggyűjtést folytat egy I. Péterről szóló történelmi regényhez.⁵³ I. Péter korszakát az orosz írók és történészek az 1860-as években rendkívül aktuálisnak tekintették — a történelemtudományban az ő reformjainak megítélése kapcsán folytatódott a vita szlavofilek és nyugatosok között arról, „európaizálódnia” kell-e Oroszországnak vagy külön úton járnia. Legjobban talán L. Tolsztoj példája bizonyítja, milyen szorosan összefonódik a kor gondolkodóinak tudatában I. Péter uralkodása a jelennel. I. Péterről szóló befejezetlen regényének egyik korai variánsában olvasható: „Minden összezavarodott a cári családban”. Később, amikor történelmi regényét abbahagyva hozzáfog a 70-es évek válsághangulatát tükröző *Anna Karenina* megírásához, ezt a mondatot csaknem szó szerint illeszti be új regényébe: „Minden összezavarodott Oblonszkijék családjában”.⁵⁴

Turgenyev tehát nem áll egyedül, amikor különböző műfajú írásaiban (pl. számos, ellenfelei nézeteit vitató levelében) I. Péter korához fordul, s így hívja fel a figyelmet arra, hogy Péter reformjainak folytatása még a jobbágyfelszabadítás utáni Oroszországban sem vesztette el aktualitását.⁵⁵ Megkezdett, de befejezetlenül maradt történelmi regényében a szakadár (raszkolnyik) szekta 1682-es lázadását akarta ábrázolni, s — különösen, mivel

⁵⁰ *Sesztyigyeszjtie godi. Matyeriali po isztorii lityeraturi i obszsesztvennomu dvizsenyiju.* Moszkva—Leningrád, 1940, 269. Idézi: L. LOTMAN, TURGENYEV, *Szocs.* X. 497.

⁵¹ JU. LEVIN, *Nyeoszuszesztvljonnij isztoricseskij roman Turgenyeva* In: *I. Sz. Turgenyev (1818—1883—1958).* Szerk. M. Alekszejev, Orjol, 1960, 114, 130.

⁵² B. EIENBAUM, *Lev Tolsztoj. Szemigyeszjtie godi.* Leningrád, 1974, 76.

⁵³ Uo. 78.

⁵⁴ Uo. 112.

⁵⁵ TURGENYEV, *Piszmá,* XI. 414.

tudjuk, hogy a regény munkálatai idején már *A puszta Lear királyának* megírása is foglalkoztatja — nem nehéz felfedeznünk az összefüggést a két mű között.⁵⁶ A raszkolnyikok állam elleni lázadását Ju. Levin megalapozottnak tűnő véleménye szerint Turgenyev mint a sötét, fanatikus erők visszahúzó tevékenységét értékeli, s egyértelműen állást foglal Péter reformjai mellett.⁵⁷ Ugyanakkor azonban az 1860-as 70-es évek fordulóján Turgenyev már korántsem idealizálja a nyugat-európai állapotokat sem, látja az 1848 utáni korszak ellentmondásait, gyűlöli III. Napóleont, néhány év múlva reálisan ítéli majd meg Poroszország hódító politikáját; mégis úgy tartja, hogy az oroszországi feudális állapotokat egy, a nemzeti fejlődést figyelembe vevő „európaizálással” fokozatosan fel kell számolni.

Bár történelmiregény-kísérlete után elbeszéléseiben — *A puszta Lear királyában* is — a viszonylag közeli múlthoz fordul, maga mutat rá, hogy a megkövesedett, mozdulatlan orosz falu a régmúlt típusait, viselkedési normáit őrzi, „Történelmi regény vagy novella számára nem is találhatnánk jobb anyagot, mint istenhátamögötti zugaink típusait. Vidéki porfészkeink semmit sem változtak Alekszej Mihajlovics cár uralkodása óta. . . . Az emberek és erkölcsök pontosan olyanok, mint a XVII. században voltak” — írja egy levelében.⁵⁸ Mindezek a kérdések különös súllyal merülnek fel Herzen és Turgenyev vitájában Oroszország jövőjéről, amely az 1860-as években zajlott. Herzen és társai az 1848-as események hatására úgy vélték, hogy a nyugat-európai országok forradalmi lehetőségei már kimerültek, s hogy Oroszországnak önálló, a Nyugattól eltérő úton kell haladnia. Az orosz parasztság szerintük az az erő, a földközösség az a forma, amely a jövő szocialista társadalmához vezet. Különösen érdekes *A puszta Lear királyának* értékelése szempontjából, hogy Herzen és környezete mozgósítható forradalmi erőnek tekintette az üldözött szektákat, így a raszkolnyikokat is, arra számítva, hogy vallási indítékú ellenzéki-ségük kormányellenes politikai erővé válhat. Bár kétségtelen, hogy Turgenyev is illúziókat táplált, amikor a felülről hozott reformok társadalomalakító hatásában reménykedett, abban igaza volt, hogy Herzen és társai idealizálták a földközösséget, tévedtek, amikor arra számítottak, hogy Oroszországban nem érvényesülnek majd bizonyos, a nyugat-európai országok fejlődésére is jellemző törvényszerűségek, s helytelenül ítélték meg a raszkolnyikok lehetséges szerepét. „A történelem, filológia, statisztika — mindez nem érdekel benneteket; semmibe veszitek . . . még azt a kétségtelen ténny is, hogy mi oroszok nyelvi és faji tekintetben egyaránt az európai családhoz, a »genus Europaeum«-hoz tartozunk . . .”⁵⁹ — írja Herzennek 1862-ben. Később, 1867-ben: „Oroszország azt sem tudja, hogyan szabaduljon meg a földközösségtől, az óhitű szekta pedig nem más, mint sötétség,

⁵⁶ JU. LEVIN, *Nyeoszuscsetvjljonnij isztoricseszki roman Turgenyeva*, 124.

⁵⁷ Fent említett tanulmányában Ju. Levin bravúrosan rekonstruálja a regényt. Mivel nemcsak a kézirat veszett el, de azok a levelek is, amelyekben Turgenyev Mérimée-től kér tanácsokat, Levin Mérimée válaszeveleiből von le meggyőző következtetéseket a befejezetlen mű témájára, jellegére, az ábrázolt történelmi események értékelésére vonatkozólag. Mérimée leveleit M. PARTURIER publikálta az *Une amitié littéraire. Prosper Mérimée et Ivan Tourguéniev* c. kötetben (Párizs, 1952).

⁵⁸ TURGENYEV, *Piszmá*, XII/2, 185–186. Érdekes, hogy H. Taine is egy késői Turgenyev-elbeszélés, az *Élő ereklýe* hősnőjére hivatkozik a középkori gondolkodás kiténő példájaként. H. TAINE, *Les origines de la France contemporaine*, t. I. *L'ancien régime*. Párizs, 1876, 7–8.

⁵⁹ TURGENYEV, *Piszmá*, V. k. 67.

elmaradottság és tiránia.” „Mit tegyünk hát? . . . Forduljunk a tudományhoz, a civilizációhoz, s ezzel, homeopata módra apránként gyógyítsuk a bajokat.”⁶⁰

Csak ennek a vitának fényében válik érthetővé *A puszta Lear királyának* első látásra furcsa, hogy Sztrahov kifejezését használjuk, „kuriózszerű” zárórésze: az epilógusban Jevlampija a szakadár flagelláns szekta mindenható, gőgös főnökasszonyaként jelenik meg. Turgenyev több elbeszélésében ábrázol raszkolnyikokat, a reform utáni periódusban mindig igen negatívan, de talán a legnagyobb művészi erővel éppen *A puszta Lear királyának* végén, Jevlampija és kísérője leírásakor érzékelteti, hogy a szektát alázatos rabszolgaként viselkedő hívőkből s korlátlan hatalmú, gőgös vezetőkből álló csoportnak tartja.⁶¹ A raszkolnyik téma felvetésének — bár a cselekmény a XIX. sz. 40-es éveiben játszódik — kétségtelenül aktuális vonatkozásai voltak: összefüggött a szekták aktív tevékenységével az 1860-as években, s ugyanakkor többféle asszociációt váltott ki a korabeli olvasóból. Az 1860-as évek végére nyilvánvaló volt, hogy Turgenyev *mindenféle* fanatizmust elvet, s bizonyos mértékig azonosítja a vallásos fanatizmust a narodnyik forradalmárokéval, akiket bátorságukért tisztelt, de elveiket nem osztotta. Ez a legvilágosabban a *Furcsa történet*ből derül ki, amelyet *A puszta Lear királyát* megszakítva 1869-ben írt. A hősnő elhagyja jómódú családját, s alázatosan szolgál egy „szent embernek” tartott félőrült koldust. A mesélő ebben az elbeszélésben nyíltan összehasonlítja Szofit a narodnyik mozgalomban részt vevő fiatal lányokkal: „Nem értettem meg, miért cselekedett így, de nem ítéltem el, mint ahogy később nem ítéltem el azokat a lányokat sem, akik mindent feláldoztak annak nevében, amit *ők* véltek igaznak . . .” — mondja.⁶² Emellett a raszkolnyik téma a korabeli olvasók tudatában I. Péter uralkodásával, még az 1860-as években is hevesen vitatott reformjaival is összefonódott. Nyilvánvaló, hogy az író a kor gondolkodóihoz hasonlóan a reform utáni válsághangulathoz keresett előzményeket és analógiákat egy olyan periódusban, amikor — a jobbágyszabadítást megelőző nagy várakozások után — ráébredt, hogy a reformot nem követték a várt további változások, s ezért nincs remény gyors javulásra. 1868-ban — közvetlenül novellájának megalkotása előtt — rendkívül lehangoló tapasztalatokról számol be. „Oroszország most nyomorúságos benyomást tesz rám — írja Szpasszkojéból —, . . . úgy tűnik, még sosem láttam a kunyhókat ilyen sajnálatra méltónak, ilyen ütött-kopottnak, az arcokat ilyen megviseltnek, szomorúnak . . . mindenütt kocsma és végeláthatatlan nyomor.”⁶³

Van abban valami törvényszerű, hogy Turgenyev éppen akkor fordul I. Péter korával egyidejűleg a *Lear király*hoz, amikor e válságos és csalódásokkal teli korszakban szüntelenül hazájának további sorsa foglalkoztatja, hiszen Shakespeare-nek talán éppen ebben a tragédiájában testesül meg a legerőteljesebben a XVI. és XVII. század fordulójának régi és új konfliktusait kiélező válsághangulata. (Minden bizonnyal ez is közrejátszott abban, hogy a XIX. század közepétől a *Lear király* vált Oroszországban Shakespeare egyik legnépszerűbb művévé.)

⁶⁰ Uo. VII. k. 13–14. Ju. Levin mutat rá arra, hogy a Herzennel folytatott vita tükröződik Turgenyev befejezetlen történelmi regényében és több más kisprózai alkotásában. LEVIN, *Nyeasztsesztvlnonnij isztoricesszkij roman Turgenyeva*, 116–119.

⁶¹ LEVIN, *i. m.* 123–127.

⁶² TURGENYEV, *Szocs.* X. k. 185.

⁶³ TURGENYEV, *Piszmá*, VII. k. 162.

Turgenyev 1864-ben mondott Shakespeare-émlékbeszédében érdekesen fogalmazza meg, miért áll a nagy angol drámaíró különösen közel orosz olvasóinak szívéhez. „... lehetséges lenne-e, hogy ne legyen különösen közeli kapcsolat az emberi szív legkíméletlenebb és egyben – mint az agg Lear király – mindent megbocsájtó ismerője, az élet titkaiba mindenkinél jobban, mélyebben behatoló költő és egy olyan nép között, amelynek legfőbb jellemvonása mindmáig az önmegismerés szinte példátlanul erős vágya, önmagának fáradhatatlan elemzése ... amely éppúgy napvilágra hozza a saját gyengéit, mint ahogyan Shakespeare sem fél a lélek árnyoldalait a költői igazság mindent megvilágító s megtisztító fénye elé tartani?”⁶⁴

Ez a kíméletlen a 60-as, 70-es évek különösen feszült, felfokozott intellektuális életére jellemző önmegismerési vágy vezeti Turgenyevet is, amikor, részben Shakespeare tragédiájának transzformálásával, szépítés, idealizálás nélkül mutatja be az orosz falu életét. Nyilvánvalóan nem az a célja, hogy – mint Sztrahovék vélik – a nyugati irodalmi alakokkal szembeállítva lealacsonyítsa az orosz társadalom típusait, hanem hogy megmutassa, mit kell I. Péter reformjainak folytatásával megváltoztatni, hogy az értékes, jó adottságok zavartalanul kibontakozhassanak.

Turgenyev Shakespeare szellemében jár el akkor is, amikor a múltba vezet, de saját kora ellentmondásaira derít fényt. Shakespeare több művéhez hasonlóan a *Lear királyban* is ősi monda anyagát használja, előző feldolgozásokból is merítve, és bár a cselekmény a kelta kori Britanniában játszódik, a mű azt a nagy átalakulást tükrözi, amely a reneszánsz Angliában ment végbe.⁶⁵ Turgenyev nem nyúl olyan távoli múltba, mint Shakespeare, de Harlov alakjának „öznívizelőttsége”, folklór jellege ugyancsak a szinte időtlen, mítikus múltba való visszakanyarodást jelent.

Shakespeare, mint más műveiben, a *Lear királyban* is szabadon kezeli forrásait: a Lear-mondának egyik előző feldolgozása sem tragikus, s nem tartozik a mondához a Gloster–Edmund–Edgar cselekményszál, amelyet Sidney *Arcadiájából* merít.⁶⁶ Ez a mellékcselekmény rendkívül jelentős. Lukács György mutat rá, hogy Gloster sorsa aláhúzza a főhős sorsának tragikus szükségszerűségét, azt, hogy Shakespeare a Lear és leányai, Gloster és fiai közötti viszonyban a nagy, tipikus emberi-erkölcsi mozgásokat és irányokat ábrázolja, amelyek szélsőségesen kiélezett módon a feudális család problematikussá válásából, felbomlásából fakadnak. Míg a drámai műfajban Lukács Lear tragédiájának megkettőzését s azt, hogy Shakespeare sem Lear, sem Gloster mellé nem állít női szereplőt, törvényszerűnek tartja, rámutat, hogy „megfelelő epikus ábrázolásban két ilyen párhuzamos helyzet feltétlenül kiagyaltnak hatna és külön megokolásra volna szükség, ha ugyan egyáltalán megokolható volna.”⁶⁷

Turgenyev is olyan szabadon kezeli forrását, mint a nagy angol drámaíró. A legszembetűnőbb, hogy Turgenyev mellőzi a Gloster–Edgar–Edmund vonalat, s a Lear és családja közötti konfliktusra koncentrál (olyannyira, hogy ennek kidomborítása érdekében a variánsokban fokozatosan tömöríti a mellékszereplők jellemzését).⁶⁸ Bár *A puszta*

⁶⁴ TURGENYEV, *Szocs.*, XV. k. 50–51.

⁶⁵ KÉRY L. jegyzetei a *Lear királyhoz*, SHAKESPEARE, *Tragédiák*, 1351.

⁶⁶ SZENCZI MIKLÓS, *A korai Stuartok és a polgári forradalom kora*. In: SZENCZI MIKLÓS–SZOBOTKA TIBOR–KATONA ANNA, *Az angol irodalom története*. Budapest, 1972, 131.

⁶⁷ LUKÁCS GYÖRGY, *A történelmi regény*. Budapest, 1947, 72.

⁶⁸ L. LOTMAN jegyzete, TURGENYEV, *Szocs.*, X. k. 490.

*Lear király*ának műfaji megjelölése „poveszty”, ami itt — a magyartól eltérő orosz terminológia miatt — semmiképpen sem fordítható „kisregénynek”, valójában a karcolat-elemeket novellisztikus elemekkel ötvöző mű, amelyről elmondható az, amit Lukács ír a novelláról: „Igazsága azon alapul, hogy egy — többnyire szélsőséges — egyedi eset valamely meghatározott társadalom meghatározott fejlődési fokán lehetséges, és pusztán lehetősége jellemző e *társadalomra*.”⁶⁹ Maga Turgenyev mutat rá, hogy Harlov története — mint sok késői elbeszélésének hőséé — rendkívüli, nem szokványos. Harlov bosszúját közvetlenül egy véletlen ok — a „fedél” említése váltja ki. Ez azonban korántsem jelenti, hogy Harlov esetében csak egyéni esetet, kuriózumot lát. Az „orosz Lear király” szélsőséges, egyedi esete nagyon is lehetséges, sőt jellemző a korra. Ezt sugallja a cím és a bevezető néhány sor is, amely mintegy általánosítja, megismételhetőnek minősíti Lear tragédiáját. Már évekkel azelőtt egyik legkeserűbb művében Turgenyev így írt: „... ha Shakespeare újjászületne, nem lenne oka, hogy lemondjon Hamletjének, Learjének ábrázolásáról. Átható tekintete semmi újat sem fedezne fel... ugyanaz a hiszékenységek és kegyetlenség, ugyanaz... az aranyéhség, ... ugyanaz az értelmetlen szenvedés.”⁷⁰ Ez az író véleménye szerint szemmel láthatólag éppen úgy vonatkozik Oroszországra, mint Angliára vagy bármely más országra, ahol emberek élnek.

Az elbeszélés egészének tanúsága szerint a családi konfliktus *A pusztán Lear királyában* is társadalmivá tágu. Az egymással szemben álló felek — akárcsak Shakespeare-nél — itt sem csak, sőt nem elsősorban Jó és Rossz örök küzdelmét képviselik, hanem két konkrét társadalmi formációt jelenítenek meg.⁷¹

Shakespeare úgy mutatja be a központi hatalom és az ellene törő, a feudális anarchiát megtestesítő erők összecsapását, hogy abban bízik: a jövőben a központi királyság fogja biztosítani a humánus eszmék diadalát. E történelemszemlélet első klasszikus megfogalmazása a *III. Richárd*, amelyben az író „élesen támadja a korai kapitalizmus machiavellista államvezetését, de egyben a jobb jövőt is felcsillantja a Tudor-dinasztia alapítójának, Richmond gróf trónraléptének mozzanatában.”⁷² A *Lear királyban* a központi hatalomra törő anarchiát Lear két lánya és híveik — főként Edmund — képviseli, a jövő reményességét pedig a humanista eszmékért küzdő Edgár és Alban. A képet bonyolítja, hogy a központi hatalomra törők egyben a születő kapitalista rend könnyörtelenségének, gátlástalanságának hordozói.

Turgenyevnél is szembenállnak a patriarchális, a XIX. századi cselekmény ellenére tulajdonképpen középkori szemlélettel egy új kor gátlástalan megtestesítői. Emellett, mint Shakespeare, Turgenyev sem fest ördögöket és angyalokat. Bár bemutatja Harlov gőgje, úrhatnamsága mellett jó tulajdonságait is, sőt, nyilvánvalóan vele és nem lányával, vejével rokonszenvez, mégis elveti a patriarchális hagyományok bármiféle folytatásának lehetőségét. Megújulást kíván, ám nem olyan életképesebb, gyakorlatiasabb elveken alapuló, de kegyetlen, kíméletlen világot, amelyet mindenekeelőtt a vő, Szljotkin gyűlöletes figurája képvisel.

⁶⁹ LUKÁCS GYÖRGY, *Világirodalom*, II. Budapest, 1969, 314.

⁷⁰ TURGENYEV, *Dovolno!* In: *Szocs.*, IX. k. 118–119.

⁷¹ Ezt a *Lear király*tal kapcsolatban állapítja meg SZENCZI MIKLÓS *i. m.* 131.

⁷² Uo. 114.

Shakespeare tragédiájában a pusztító erők elbuktatják Leart, az ártatlan Cordéliát, de felemésztik önmagukat is. A kortárs kritika támadta az író azért, hogy ellentétben az igazság természetes fogalmával és a krónikák anyagával „elpusztította” Cordéliát, ám Shakespeare még az erkölcsi lecke kedvéért sem volt hajlandó megszépíteni a valóságot.⁷³

Turgenyev a maga korának megfelelően formálja műve lezárását: elbeszéléséből nemcsak Cordélia, a jóért aktívan harcoló Alban, Edmund, a Leart támogató Bolond hiányzik, de a tragédia végén kicsendülő, a jövőbe vetett optimizmus is (ez mintegy „kompenzálja” a Gloster-vonal hiányát és hangsúlyozza a tragikus kibontakozás törvényszerűségét). Az író az 1860-as, 70-es évek fordulóján ilyennek látta az orosz életet – a régi már elvesztette erejét, az új még nem alakult ki, s a jövő útjai homályosak voltak. „Minden felfordult és csak most kezd elrendeződni” – mondja Levin, az *Anna Karenina* hőse a reform utáni korszakról, és ez a kialakulatlanság, hosszan tartó, gyötrelmes útkeresés, a világos perspektívák hiánya határozza meg Turgenyev elbeszélésének – és a kor sok más művének – alaphangulatát is.⁷⁴

Turgenyev – két utolsó regényétől eltérően, amelyekben reményei, várakozásai pozitív szereplőkben öltenek testet – kisprózájában más lezárási elvet alkalmaz. Számos levelében, nyilatkozatában bírálja német író kortársait, pl. Th. Storm *Von Jenseits des Meeres* c. novelláját, amelyben a tragédia felé tartó cselekmény indokolatlanul „happy endinggel” fejeződik be. Másutt is többször rámutat, hogy a német írók minden alkalmat megragadnak a valóság korrigálására.⁷⁵

Ő maga késői novelláiban nem „korrigálja a valóságot”, ezzel magyarázható, hogy A puszta Lear királyában a gonoszok nem nyerik el büntetésüket. Éppen a bűnösök büntetlensége teszi különösen vigasztalanná az 1860-as évek Oroszországról festett képet: Jevlampija szokatlan pályafutása, de még inkább Anna hétköznapi, magától értetődő jóléte, az a mód, ahogyan a környékbeli nemesek tisztelik, mert gazdag, ügyesen vezeti birtokát, s nemcsak azt felejtik el neki, hogy apját kiforgatta, de azt is, hogy minden bizonnyal megmérgezte férjét.

A Shakespeare-tragédia elemeinek beépítése a késői Turgenyev-novellákra jellemző struktúrába ily módon több, egymástól elválaszthatatlan funkciót tölt be. Átgondolt, tudatos gondolatmenetre vall, hogy az író egy nyugat-európai remekmű cselekményét, jellemeit ülteti át a már említett, hangsúlyozottan archaikus, még a feudális világ normáit őrző, de már bomlásjeleket mutató orosz környezetbe. Azzal, amit a *Lear király*ból megőriz, s hogy a tragédia alapkönfliktusát, főbb jellemeit Oroszországban is megismételhetőnek tartja, nyilvánvalóan bizonyítani kívánja, hogy az európai társadalmi fejlődés meghatározó törvényszerűségei – mutatis mutandis – Oroszországban is érvényesek. Ugyanakkor a *Lear király* egyes mozzanatainak módosításával érzékelteti, hogy Oroszország történelmi fejlődése során sajátos, az emberi jellemeket is formáló vonások alakultak ki. Művészi és kimunkált novelláját tehát „vitairatnak” is tekinthetjük az orosz fejlődés további útjai körül nem utolsósorban a Herzen és Turgenyev között folyó polémiában.

Emellett a „Shakespeare-elem” rendkívül hatékony művészi kifejezőeszközzé válik, gazdagítja a mű asszociációs szféráját, az analógiák és eltérések érzékeltetésével lehetővé

⁷³ KÉRY L., i. m. 1354.

⁷⁴ *Russzkaja povesztj XIX veka*, 456.

⁷⁵ TURGENYEV, *Piszma*, VI. k. 132. XII/1 k. 1425. stb.

teszi a didaktikus magyarázatok elkerülését, a tömör, sokszor Shakespeare-utalásokra redukált jellemzéseket, a novella „továbbgondolását”.

Tanulmányomnak célja *A puszta Lear királyának*, a késői Turgenyev-kispróza egyik legjellegzetesebb és legsikerültebb alkotásának elemzése volt. Feltétlenül indokoltnak látszik, hogy a későbbiek során megvizsgáljuk, mi a kapcsolat az idegen irodalmi hősök „adaptálása” és aközött, amit Bahtyin összefoglalóan „idegen szó”-nak (csuzsoje szlovo) nevez. A „szó” fogalmát Bahtyin szélesen értelmezi, az „idegen szó” egyik válfajának tekinti pl. a stilizációt, amely mint tanulmányom elején már említettem, nemcsak *egy* idegen író *stílusának*, de pl. egy műfaj, irodalmi irányzat főbb jellemzőinek koncentrált, s ugyanakkor a stilizáló író céljának megfelelő rekonstruálása. E kettősség alapján sorolja Bahtyin a stilizációt a „dvugoloszoje” (kéthangú) „idegen szó” kategóriájába. Úgy tűnik, az idegen irodalmi mű hősének „asszimilálására” (hogy Turgenyev kifejezését használjuk) ugyanez a kettősség, „idegen” és „saját” dialektikája jellemző. E kérdés részletesebb vizsgálata azonban már külön – a fenténél elméletibb jellegű – tanulmány tárgya.

E. T. A. Hoffmann szenvedése és nagysága¹

ZOLTAI DÉNES

Nemcsak a világirodalom történetében illeti meg Hoffmann életművét kivételes hely. A zenetudomány is hallatja szavát a „Hoffmann-ügyben”: könyvtárnyi tanulmány, monográfia foglalkozik az *Undine* operatörténeti helyével, Hoffmann úgynevezett egyházzenei kompozícióival, zenekritikusi tevékenységével, az írói Kreislerianával. Nagyra értékelő ítéleteket ezúttal a kortársaktól is idézhetünk. Meglehet „olymposi” viszolygását Goethe a romantikus „betegséggel”,² Hegel a „tartás nélküli szétszaggatottsággal”³ szemben Hoffmannra is kiterjesztette. A mérleg másik serpenyőjében viszont ilyesmi található: Beethoven több mint udvarias köszönetnyilvánítása művei recenziójának⁴ — egy testvér-szellemnek, akiről tudhatta, hogy nem udvaronc (kein Hof-mann); Weber lelkesült kritikája az *Undine* zenéjéről, s ami talán még fontosabb: kompozíciójának elvi alapjairól;⁵ Heine — igazi szakértő a romantikus iskola ügyeiben — korrekciója a goethei és a hegeli sommás ítéleten: „Hoffmann... mindenütt csupa kísértetet látott, minden kínai teáskannából és minden berlini parókából kísértetek bólogattak feléje; varázsló volt, aki az embereket fenevadakká változtatta és ezeket éppenséggel porosz királyi udvari tanácsosokká; elő tudta hívni a halottakat sírjukból, őt viszont az élet eltaszította magától, akár egy halovány kísértetet. Hoffmann érezte ezt; érezte, hogy ő maga is kísértetté vált; az egész természet most egy rosszul csiszolt tükör volt számára, amelyben ezerszeresen eltorzítva egyre csak saját halotti maszkját látta; és művei: a borzadályos szorongás kiáltása, húsz kötetben.”⁶

¹ A szerző *A zeneesztétika története* c. munkájának készülő II. kötetéből. Az itt közreadott részlet közvetlenül kapcsolódik a *Német romantikus zenészregény a Thermidor után* című alfejezethez (L. ZOLTAI D.: *Adalékok a romantikus zenefelfogás keletkezéséhez*. Magyar Zene, 1977, 1, 23 skk.), és Hoffmann operadramaturgiáját, valamint a *Murr kandúr* zeneelméleti kérdéseit elemző alfejezetekkel folytatódik.

² Eckermann-nal folytatott egyik beszélgetésében (1824. dec. 3.) egyszerűen időpocsékolásnak nevezi Hoffmann olvasását.

³ HEGEL. *Estztétikai előadások*. I. kötet. Budapest, 1952, 226.

⁴ 1820. márc. 23-án kelt levelében Hoffmannhoz. In: L. VAN BEETHOVEN: *Briefe. Eine Auswahl*. Berlin, 1977, 138. — A *Konversationshefte* sokat emlegetett, Beethoven kezétől származó bejegyzése — „Hoffmann — Du bist kein Hof-mann” — sem merő szójáték: G. Knepler joggal állítja Beethoven egyéb — republikánus-jakobinus véleményt nyilvánító — politikai hitvallásainak sorába. KNEPLER: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Bd. II. Berlin, 1961, 580.

⁵ Az *Allgemeine Musikalische Zeitung*ban, 1817. — Vö. C. M. von WEBER: *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, hg. von K. Laux. Leipzig, 1969, 133. skk.

⁶ *A romantikus iskola* ítéletét Hoffmannról I. HEINE: *Vallás és filozófia. Három tanulmány*. Budapest, 1967, 88. skk.

És mégis: az elismerés nem mindig bizonyít megismerést. A köztudatban élő kép Hoffmannról, felejthetetlen zenészbeszélések írójáról, gyakran torzkép. Nem ritkán valamiféle szokványromantika illusztrációjának hat. Az alkohol által stimulált zenemámor képzetét társítja, közhelyes és végső soron hamis legendákat tart életben. Jobbik eset, ha csak Offenbach – önmagában kitűnő – operájának, a *Hoffmann meséinek* képeit teszik át a művészet szuverén közegéből a tudományéba. Problematikusabb, ha egy homogénnek hitt romantikus zenefelfogás modellesetét konstatálják Hoffmann írásaiban. Ezt teszi a szellemtörténész Schäfke⁷ éppúgy, mint a pozitivista Moos;⁸ itt találkozunk a komponista Hoffmann újrafelfedezni akaró Pfitzner⁹ Busonival,¹⁰ aki a forradalmian romantikus író és a filiszterien jámbor muzsikusz kontrasztját bizonygatja. Módszerük egyben konvergál. Írói alakok vallomások kijelentéseit preparálják és montírozzák, zárójelbe téve e kijelentések eredeti közegét, epikus összefüggésrendjét, a hátteret és az előteret.

Ez a módszer ugyan esetenként adekvátnak tűnhet. Esetenként Hoffmann olvasói valóban nehezen dönthetik el: epikával van-e dolguk vagy lírai vallomással. Hoffmann szenvedéseit köztudottan valóságos sebek okozták; az elbeszélés kötéseire újra és újra átszívárog a wertheri passió vére. Ilyen szubjektív fájdalmas líra tör át például az *Ombra adorata* alig észlelhető meséjén. A trauma élménye közismert. A szép hangú gyereklányt, Julia Markot, Hoffmann bambergi Beatricéjének anyja a polgári morál szokásrendje szerint szabályosan kiárusítja: férjhez adja egy ostoba, de vagyonos kereskedőhöz. Hoffmann naplója pszichológiai protokollként jegyzi fel az előzményeket és a következményeket. Tanúsága szerint a lány kezdettől fogva az undort keltő filisztervilág ellenképévé szublimálódott a válságból válságba tántorgó szenzibilis zenetanár képzeletében: előbb afféle kleisti Kätchennek, aki az alvajárók biztonságával talál és vezet el az emberi beteljesüléshez minden megpróbáltatáson át, aztán tehetetlen áldozattá, akit a pénz démoni ereje prostituál. A művész szerelmi tragédiája a katasztrófa valóságmagva, de olyan tapasztalatoktól színezetten, amelyek túl vannak a magánélet szféráján. Az *Ombra adorata* is így lett prózaköltemény, lejegyezve a szenvedély tragikus csúcspontján, a búcsúvétel pillanatában, amikor a *promesse de bonheur*, a boldogság ígérete a valóságban beválthatatlannak bizonyul, és végérvényesen átlényegül – zenévé.

Szubjektív-hangulati vigaszzenévé, amelyről csak ilyen objektív jellemvonásokat tud meg az olvasó: Zingarelli *Romeo e Giulietta* című operájának egyik áriája csendül fel, „a legegyszerűbb dallammal”,¹¹ „a legvilágosabb szerkezettel”, tonikai és domináns funkciók merő váltogatására épített összhangzatrenddel, „rikító kitérések, keresett figurációk” nélkül, a tradicionális ornamentikát megtartó előadásban. A hangversenyterem legtávolabbi zugába bújik, kétségbeesés és elragadtatottság között vergődő művész ezúttal kifejezetten örül, hogy nem ő ül a zongora mellett, hogy zenész barátjának sikerült Beethoven ötödik szimfóniáját („mennydörgő hangjai” egy borzalmas, mérhetetlen és véghetetlen világba tárnak kaput) levétetni a műsorról; az *Ombra adorata* neki szó szerint alkalom,

⁷ R. SCHÄFKE: *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. Berlin, 1934.

⁸ P. MOOS: *Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann*. Stuttgart, 1922.

⁹ H. PFITZNER: *E. T. A. Hoffmanns „Undine”*. In: *Vom musikalischen Drama*. München, 1915.

¹⁰ FERRUCCIO BUSONI: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Zweite, erweiterte Ausgabe. Leipzig, é. n. 20. sk.

¹¹ Horváth Henrik fordításában idézem. In: E. T. A. HOFFMANN: *Brambilla hercegnő. Elbeszélések*. Budapest, 1959.

hogy „zavartalanul”, még bonyolult, koncentráció-igényes zenei formafolyamatoktól sem gátoltan, kiélje azt, ami a valóságban mindörökké beteljesületlen marad: a szerelmet, a boldogságot, a személyiség harmonikus kifejlődését. Szubjektív élmény hevíti nemcsak a mámoros köszönetet: „Az ég áldjon meg!” vagy a resignált lemondást: „Nem hallhatlak már soha”, hanem az egzaltációba átcsapó zárósorokat is: „Soha nem érzett lelkesedés hatalmas szárnyalásával lendülök minden földi gyalázat fölé, és a sebzett szív fájdalmába dermedt hangok életre kelnek, s csillogó szalamanderként kavarognak, sziporkáznak, szikráznak, és tüzes csóvába foghatom és kötözhetem össze őket, hogy lángoló tünnémmé váljanak, amely megdicsőít és felmagasztal Téged és énekedet.” Passzív zeneélvezet Wackenroder modorában? Csak formális az egyezés. A „művészetkedvelő szerzetes” sohasem ismerte a zenemámornak ezt a diabolikus mélységét.

Íme, egyetlen, néhány oldalas Hoffmann-írás, ama lírai vallomásba és vízióba átcsapó zenenovellák egyike, amelyek a lipcsei *Allgemeine Musikalische Zeitung*, az első valóban széles körökben ható zenei folyóirat számára készültek, eredetileg nem is irodalmi igényrel, hanem írójuk rendszeres zenekritikai tevékenységének mintegy vadhajtasaként. Látomás-voltában az *Ombra adoratát* (1812) már előlegezte a *Gluck lovag* (1809), nyomon követi a *Don Juan* (1812), és közrefogja az első két „Kreiserianum”: a *Johannes Kreisernek, a karmesternek zenei szenvedései* (1810) és ugyanazon Kreisernek *Gondolatai* (dissertatiuncula) a *zene magasztos értékéről* (1812). Aki romantikus művészvallomásokat keres, bőven talál bennük. A Kreiser-alakot már Hoffmann is saját alteregójának tekintette; de ugyanilyen joggal tekinthető túlradóan szubjektív „Phantasiestück”-nek a két másik „elbeszélés” is. Egy magatartásjegy valóban közös bennük: az egzaltáció, a patológikussá fokozódó különtség, Hoffmann szavával: a calloti modor. Groteszk hibbant alak már az az idegen, aki 1809-ben, 22 évvel az igazi Gluck halála után berlini lakásán látogatójának egyszerre Gluck lovagként mutatkozik be; a wertheri „szenvedést” már címében is viselő novella (1810) karmester hőse előttünk válik zenétől és alkoholtól mámoros „örültté”. Hoffmann zeneszemléletét mégis csak felszínesen jellemzik azok az idézetek, amelyek ezekből az írásokból – vagy akár a későbbiekből – kijegyezhetők. Mozzanatnyi igazságuk: a hangzó zene itt is elsősorban indíték, hogy felfakadjon a visszafojtott érzések árja. Pszichológiailag valóban nem érdektelen, hogy miféle érzések. Gluck lovag – még önleplezése előtt – így fantáziál: a zene „találkozás az Örökkévalóval, a Kimondhatatlannal”;¹² álom, ilyenformán: „Éjszaka volt, és szörnyek vigyorgó lárvái rémítgettek . . . Akkor fénysugarak törtek át az éjszakán, és a fénysugarak hangok voltak . . . nagy, fénylő szemet láttam, amely egy orgonába nézett s ahogy belenézett, hangok áradtak elő, felragyogtak, s oly nagyszerű akkordokban fonódtak össze, aminőkre gondolni sem tudtam volna . . .” Hoffmann „akkordfelfogásáról” disszertálhat viszont az,¹³ aki ugyanebből az írásból kipreparálja azt a mondatot, miszerint az álom éjszakájában nemcsak dallamok hömpölyögnek, hanem „két kolosszus” lép elő „ragyogó vértetben”: az alaphang és a kvint, s mikor a fenti rejtélyes szem mosolyog, a kolosszusok közé lép „a terc, a szelíd, gyengéd ifjú” . . . Ugyanilyen hallucinatív monológra indítja a rejtélyes Idegent például Gluck *Armidájának* a színházból az utcára kiszűrődő zenéje; de

¹² Keresztury Dezső fordításában idézem. Uo.

¹³ NORA E. HAIMBERGER: *Vom Musiker zum Dichter. E. T. A. Hoffmanns Akkord-vorstellung*. Bonn, 1976.

itt is a szubjektív fantázia munkál — a monológot elvileg bármiféle más is kiválthatná, csak zene legyen.

A mégoly alapos citátumgyűjtemények szerzőinél zeneesztétikai tekintetben is mélyebbre pillant az irodalomtörténész, aki nemcsak holmi regényesített ars poetica részleteit gyűjtögeti, hanem a hoffmanni világ valóság tartalmára kérdező rá. Hans Mayer interpretációjában¹⁴ fény derül a pszichológiai, zeneelméleti vagy éppen zenetörténeti kijelentések igazi valóság alapjára: a kettősségre, amely aktuális jelen és anakronisztikusan továbbélő múlt között feszül, s amely fantasztikumká bővülő az egész emberi világot. Ez az alapvető epikai mű-kontextus, amelynek ismerete értelmessé teheti az imént említett és a későbbiek során elemzendő részmegállapításokat. A történelmi időélmény dualizmusa, múlt idő és jelen idő meghökkentő egymásba való átjátszása a hoffmanni zenekép mélységdimenziója; csakis innen érthető és értelmezhető meggyőzően a részletek mögött meglapuló szemléleti egész. Ez ad elméleti-történeti kulcsot a hoffmanni zenefelfogás fejlődéséhez is, a *Gluck lovag*tól egészen a nagy szintézisig, a regénnyé, méghozzá előnyére befejezetlen regénnyé terebélyesült *Murr kandúr*ig (1819–1822).

Jelen és múlt átjátszása nem lineáris történetiséget sugall; aktuális és anakronisztikus koegzisztenciája már-már abszurd módon felel az időfolyamat progrediáló voltáról alkotott elképzelésekkel — ezért is csillámlik át fantasztikum a démonikuság élményébe. De ami ezt az élményt illeti, megjelenítésében Hoffmann pályája fejlődésív. Másként démonikus „Gluck lovag”, megint másként a *Don Juan* Mozart-rajongó utazója, ismét másként a Kreisler-figurák, s még az utóbbiak között is vannak el nem hanyagolható különbségek.

Démonikusan „bolond” a berlini környezetben feltűnő Gluck lovag; idézett álmoképe akár pszichopatológiai kézikönyvek demonstrációs anyaga lehetne. A fantasztikum persze az esztétikai hatékonyság sajátosságaival, a maradandó hatás „csodáiával” is összefügg. Franz Fühmann¹⁵ szép és szellemes Hoffmann-életrajza joggal utal erre a hétköznapi varázslatra: Gluck, a komponista meghalhatott 1787-ben, mégis új életre támad, valahányszor zenéje megszólal. Csakhogy a hoffmanni megjelenítés attól válik igazán izgalmassá, hogy eldöntetlen marad a címadó személy kiléte. Mint kísérteties fantáziaalak bukkan fel, mint egy írói szellemidézés médiuma, hogy közvetítsen egy látomást — inkább a megélt jelenről és a megsejtett jövőről, mint a múlttól. „Gluck lovag” voltaképpen Idegen marad, kezdettől mindvégig. Legvégső megjelenésében, hímezett díszruhában, karddal az oldalán, gyertyával a kezében hamisítatlan hoffmanni kísértet. Múltat idéz, de jövőt mond. 1809-ben elejtett szavaiból feldereng előttünk egy új zene programja; történelmi méltóságot sugárzó külsejéből kibontakozik előttünk az új zenész díszharmonikus belső világa. Felbukkan, eltűnik egy időre, újra megjelenik; maga mondja: az *Euphon* — a hangszerré vált művészi teremtmény — csengése az ő vezérlő génusza.

Alcíme szerint „emlékezés” az elbeszélés; aki emlékezik és elbeszél, afféle berlini flaneur, de maga is ért a zenéhez. Amikor a vendéglőkerti asztalához telepedett Idegen megrendelésére a zenekar az *Iphigénia Aulisban* nyitányát játssza, ő a szigorúbb kritikus: szerinte a zenekar „csak halvány körvonalait” rajzolta fel „egy eleven színekkel kidolgo-

¹⁴ HANS MAYER: *Die Wirklichkeit E. T. A. Hoffmanns. Ein Versuch*. Bevezetés Hoffmann írásainak *Poetische Werke* címmel Berlinben, 1958-ban megjelent hatkötetes kiadásához.

¹⁵ FR. FÜHMANN: *E. T. A. Hoffmann*. In: *Sinn und Form*, 1976/3, 840. skk.

zott remekműnek". Aztán – egy újabb találkozáskor – mintha szerepcsere következne: most az Idegen az, aki mélyen elégedetlen az operaház előadói gyakorlatával; ott még az is megesis, hogy az *Auliszi Iphigenia* nyitányát összecserélik a *Taurisziéval*. Pedig a két opera cselekménye között húsz év telik el; „hát a komponista csak úgy vaktában írta talán a nyitányt?” Az eszmecsere az Idegen lakásán folytatódik; immár a teljes fantasztikum légkörében. Az elbeszélésnek ezt a legfelsőbb szekvenciáját olvasván, miközben a vendéglátó zongorához ül, hogy előadja az *igazi*, hiteles-hamisítatlan *Armida*-nyitányt, jogos lenne a kérdés: hát megírta-e egyáltalán a komponista műveit? Mert az elbeszélő döbbenetesen figyel fel, hogy a kottatartóra helyezett kötetben csak vonalazott lapok láthatók, egyetlen hangjegy nélkül. Ennek ellenére: az Idegen játszik, s a látogató lapoz. Kísértet játszik kísértet-zenét, kísértet-lapokról. Az ámuló vendég hamarosan észreveszi, hogy „már csak a főmotívumok Gluckéi”; egyre szaporodnak az „új, zseniális fordulatok,” a „különös modulációk”, az énekszólamban a „rögtönzött melizmák”. Az Idegen tehát nemcsak éjszakai álmaiban fantáziál; azt teszi nappali „éberálomban” is. A nyitány után az opera zárójelenetére is sort kerít, maga énekelve a szólamokat. „Most is észrevehetően eltért az eredetitől, *de a megváltozott zene az eredeti legmagasabb hatványának tetszett*”. (Az én kiemelésem. Z. D.) Ez lenne tehát az *igazi* „Armida”-zene, amelyet az *igazi* Gluck különleges állapotban, az inspiráció fehér izzásában komponált: „Mindezt, uram, akkor írtam, amikor az álmok országából jöttem. De szentségteleneknek árultam el a szentséget, és egy jéghideg kéz belenyúlt izzó szívembe! De az nem szakadt meg, s akkor arra ítéltettem, hogy kísértetként járjak a szentségtelenek között – alaktalanul, hogy senki meg ne ismerjen...” Ez az elbeszélés zenefelfogásának mélyrétege. Ha a kettősség kezdetben ingajáték volt múlt és jelen közt, most a fantasztikum átcsap a démoniába: mardosó önvádja lesz egy „örült” muzsikusnak, aki a „szentségtelenek” világában képtelen megvalósítani igazi művészi intencióit.

Nyitott kérdés marad persze, kik e közelebből nem jellemzett szentségtelenek, s honnan rontó erejük? A *Gluck lovag* olvasója csak művön kívüli információkra támaszkodva válaszolhat: Hoffmann első zenész-novellája zavaros időkben íródott, Napóleon hódító előtörése, a muzsikusz-író egzisztenciájának megrendülése után. A művészlét tragikumának mélyebb elemzésére a Kreisler-novellák vállalkoztak. Elsőnek mindjárt az 1810-es „Kreislerianum”, a külön karmester „zenei szenvedéseiről” szóló.¹⁶

„Mindnyájan elmentek”. In medias res, ezzel a megállapítással indul az elbeszélés. Röderlein titkos tanácsos dinerjének vendégei szállingóztak el, a vendéglátókkal együtt. Mert senkinek sincs türelme végighallgatni a *Goldberg-variációkat*. A zongorán fantáziáló karmester újra meggyőződhetett: a „társaság” zenerajongása üres affektálás. Már eddig is csak az alkohol segítségével tudta legyőzni undorát, teljesíteni házimuzsikusi *maître de plaisir* kötelességét, ellátni a házikisasszonyok, pénzügyi tanácsosnék, kórust alakító botfűlű dilettánsok „zenei kicsapongásainak” zongorakíséretét. „Így esett, hogy egyedül maradtam az én Sebastian Bachommal . . .”, konstatálja a megkínzott zenetanár. Egzaltált alak ő is, Gluck lovag sorstársa, aki zongorajáték közben szeret „elkalandozni”. A bachi variációsorozatot ő is olyasfajta felfogásban játssza, mint az Idegen a glucki operát: *továbbvariál*, ceruzával a mű kottájába is belejegyezve „basszusszámozással néhány ügyes

¹⁶ *Johannes Kreislernek, a karmesternek zenei szenvedéseiből* vett idézeteim fordítója Várnai Péter. In: E. T. A. HOFFMANN *Válogatott zenei írásai*. Budapest, 1960.

hangnemi kitérést, míg a balkéz továbbevickél a hangok árjában”; majd az utolsó, 30. változat után (amikorra már „mindannyian elmentek”) „a téma feltartóztatathatatlannul továbbragadja”. Most is egybemosódik a valóságos, kottaképben rögzített mű és a jelen idejű interpretáció, a szigorú objektivitás és a csapongó szubjektivitás. Az új elem, amelyet már a nyitómondat sugall: Kreisler „zenei szenvedéseinek” kitapintható okai vannak. Mindenekelőtt a művészi magáramaradás. A nyilvánosság új típusú problematikusága: a formálissá üresedett reprezentáció, a befogadás közegének belső válsága. Kevesen figyelték meg a polgári nyilvánosság ellentmondásos kialakulását oly korán, oly érzékenyen és oly metszően kritikus szemmel, mint Hoffmann Kreislere, irodalmi alakba öntésének legelső pillanatában.

Még kevesebben, hogy a művészi nyilvánosság e szerkezetváltozása rendkívül összetett folyamat. Legalábbis három okból: először is új az akusztikus életközeg; másodsor: elevenen él a problematikus nyilvánosság feloldásának vágya; harmadsor: alakot ölt az új művészi szubjektivitás maga. Hoffmann zeneírói nagyságát egyebek között az adja, hogy mindezt – a romantikus zeneértelmezés konstitutív elemeit – realista módszerrel, a romantikus antikapitalizmust meghaladva tudta ábrázolni.

Ami az első vonatkozást illeti: a megkínzott Kreisler „zenei szenvedései” nem érnek véget a parvenü Röderlein család dínerejével. *Visszaélnek a zenével* nemcsak a „jó társaság” dilettánsai. Az irántuk érzett undort tovább gerjeszti a magányos művész önegzaltációja, amelyet viszont Hoffmann nem minden humor és önirónia nélkül jelenít meg. A zenész számára – úgy látszik – a reprezentációt affektáló összejövétel után sincs menekvés. Elkeseredéstől fűtött alkoholmámorában kísértetiesé váló zörejkorcszter gátolja saját munkáját: zongorasonátája ihletett komponálását. A városi élet akusztikus fenoménjeiről van szó, a nyitott ablakon át beszűrődő esti zenebonáról, amelyben a dilettáns hangszertanulók fűlértő koncertje keveredik a szerelmes macskák nyávogásával. Újra csak hangsúlyozni kell: Kreisler efféle – ironikus-humoros – „zenegyűlöletének” semmi köze a romantikus antikapitalizmushoz. Nem a város „megrontó” hatalma iránti ellenszenv a kiváltó ok, nem a falusi-természeti idill visszasóvárgása a főmotívum. Sokkal inkább az az élmény, amelyet Kant *Az ítéldörő kritikájában* minden poézis nélkül és akaratlan humorral írt le, s amely a königsbergi filozófust éppenséggel arra készítette, hogy a zenét a legalacsonyabb helyre állítsa a szépművészeteknek egy bizonyos – a lélek kultúráját alapul vevő – felosztásában.¹⁷ Kant elvileg éppúgy a „tolakodó” zene ellen protestált, „farizeus áhítatnak” nevezve pl. egyházi daloknak „házi lelkigyakorlatokon” dívó „lár-más” éneklését, mint Hoffmann, aki novellák egész sorában esengett oltalom után azon akusztikus ingerzuhataggal szemben, amelyet a dilettáns zenélés és zenetanulás teremt.

Másodsor: a kesernyés nyitómondat, a „mindannyian elmentek”, nem tartalmazza a teljes igazságot. Mert nem ment el mindenki. Egyetlen társa mégiscsak maradt a *Goldberg-variációkat* továbbvariáló megszállott muzsikusként: Gottlieb, az ifjú inas. Ő Kreisler igazi hallgatósága, egy személyben a potenciális népi nyilvánosság. A hoffmanni írásművészet távolabbi csúcspontja tekinthet, aki odafigyel arra a kontrapunktikus módszerre, mellyel a pályakezdő író – íróilag hasznosítva zeneművészi indulásának akkumulált tapasztalatait – ezt a mellékalakot jellemzi. Nemcsak libériát hord Gottlieb, hanem vörös foltot is az arcán: a lányait műzsai neveltetésben részesítő, de az ifjú inast pofozó titkos

¹⁷ I. KANT: *Az ítéldörő kritikája*. Ford.: Hermann István. Budapest, 1966, 297. sk.

tanácsos pecsétgyűrűjének lenyomatát. Ő is rajong a zenéért, ő is hegedül éjszakánként, alakja egy pillanatra még az ismert lakáj-pózban is felvillan: fülét a kulcslyukra tapasztva – ő csak így hallgathatja, lopva, a vendég hegedűvirtuóz játékát urai szalonjában. Kreisler nála mégsem újabb dilettantizmust, csendháborítást és szolgálékot fedez fel, hanem egy plebejus műértőt, potenciális művésztársat. Ezért zárul az elbeszélés ígéretes felszólítással: „Dobd le a gyűlölt lakájruhádat, derék Gottlieb!, s évek múltán hadd szorítsalak majd szívemre mint igazi művészt, hisz azzá válhatsz nagy tehetséggel és mély művészi érzékkel!”

Végül, de nem utolsósorban: Kreislernek már legelső, vázlatos irodalmi alakjában jól felismerhető a romantikus művész-szubjektivitás annyit emlegetett tépettsége, a harmóniahiány. Ennek alapján szokás rokonítani az új zenészt Beethovennel. Hogy joggal-e, a kérdésre még visszatérünk. Ami valóban kétségbevonhatatlan, az a hangulati aura, amely körüllegi Kreisler alakját. A világfájdalom légköre, a sebzettség és a hontalanság. Ám az új művészként képéhez hozzátartozik az írói látás és láttatás szemszöge is; a közeg, amelybe a szubjektivitás ágyazódik, s amely azt minősíti. Nos, az epikus Hoffmann nemcsak azonosult lelkéből lelkezett muzsikushősével, hanem távolságot is tartott vele szemben. Érzékeltette alakjában az egzaltált zenemámor improduktív, nyugtázó dionizikus elemeit is. A *Phantasiestücke in Callots Manier* 1814–15-ben megjelent első kötete így mutatta be az olvasóknak a Kreislerianumok névadó főhősét: „Barátai megállapították: a természet új receptet próbált ki megalkotásában, s a kísérlet nem sikerült. Ugyanis túlzottan ingerlékeny kedélyéhez, pusztító lánggá fellobbanó képzelőerejéhez túl kevés közönyt kevert, és így felborult az egyensúly, amelyre pedig a művésznek feltétlenül szüksége van, hogy e világban élni és műveit megalkotni képes legyen.”¹⁸

Azonosulás és kritikai távolságtartás kettőssége: ez is fontos adalék az írói Kreisleriana esztétikai üzenetének megfejtéséhez. Természetesen az azonosulás a túlsúlyos mozzanat ott, ahol a téma és a megközelítés eleve elhatárolódást sugall a filiszterséggel szemben. Nyomban előtűnik viszont a termékeny kettősség, ahol a lírai önarckép fantasztikus színei a voltaképpen szociális alaprajzot töltik ki: ahol az ironikus-önkritikus tónus sem hiányzik. Az előbbire példa lehet *Johannes Kreisler gondolatai a zene magasztos értékéről* (a *Dissertatiuncula*, 1812) az utóbbira *Kreisler muzikális-poétikus klubja* (1815).

A *Disszertáció*¹⁹ mindvégig vitriolos satírája annak a nyárspolgári felfogásnak, amelyben az úgazdag üresfejűség keveredik a német módon nyomorúságos elmaradottsággal. Hoffmann, a bambergi zenetanár igazán koronatanú a dilettáns zenefelfogás fölötti írói ítélet kimondásában. Ő igazán első kézből ismerte a tüneteket. A zene „magasztos értékét” a filiszteri mentalitás valóban a kellemesség határait át nem lépő szórakoztatásban ünnepli. „A művészet célja voltaképpen nem más, mint hogy az embernek kellemes szórakozást szerezzen, és őt így komolyabb, sőt egyedül hozzáillő foglalkozásoktól – mármint a kenyeret és polgári megbecsülést adóktól – elvonja, hogy utána felüdülten, kettőzött figyelemmel és igyekezettel térhessen vissza létének tulajdonképpeni céljához, azaz ahhoz, hogy az állam kallóalmában derék fogaskerék legyen és (megmaradok a hasonlatnál) abban forogni tudjon, s magát pörgetni hagyja. Ámde egy művészet sem

¹⁸ Várnai Péter fordítását idézem. Vö. a 16. sz. jegyzettel.

¹⁹ Kisebb változtatásokkal Várnai Péter fordítását idézem. A *Disszertáció* az általa válogatott és fordított kötetben *Gondolatok a muzika nagy értékéről* címmel szerepel.

alkalmasabb e cél elérésére, mint a zene.” A szórakoztatás feltételeinek feltárba vétele nem kevésbé szabatos: az ilyenképpen értékes kompozíció „csodálatosan kellemes ingereket eredményez”, benne „tetszetős dallamok követik egymást”, a mű „nem tombol és bolondozik mindenféle ellenpontos menetekkel és feldolgozásokkal”, summa summarum: „teljesen felment a gondolkodás kényszere alól, vagy legalábbis nem enged felébredni komoly gondolatokat”. A restaurációs államrezon itt összetalálkozik a hivatalos morállal és az üzletember filiszteri elvárásaival. A zenemester ebben az esetben jó lélekkel biztosíthatja a zenét tanuló polgárgyerek szüleit, hogy „az új szonátának egyetlen erkölcstelen gondolata sincsen”; a koncert hasonlóképp remek alkalom beszédbe elegyedni a szomszéddal.

A szatirikus „disszertáció” éppen ezért óvást emel a másik zene ellen. Ennek megszállottjai, olvashatjuk, a mániákus művészek nem érik be a polgárián hasznos életben nekik kijelölt alárendelt szereppel; rögeszmésen úgy vélik, hogy a művészet „megsejteti az emberrel magasabb rendeltetését és hogy a köznapi élet balga tevésevéből az Isis-templomba vezet”, a zenét „minden művészetek legromantikusabbjának nevezik, mint-hogy állítólag a végtelenség a tárgya; a természet titokzatos hangokban kifejezett szanszkrittája, amely a hallgató lelkét végtelen vágyakozással tölti el, és csak ebben válik érthetővé...” Hoffmann itt igazán félreérthetetlen: saját zenekritikáiból idéz, látni fogjuk: csaknem szó szerint. De közvetett idézet a folytatás is. Eltérően a polgári élet tipikus alakjaitól, az állami hivatalnoktól, a kereskedőtől, a vagyonából élő, jól evő-ivó, illően kikocsizgató polgártól, akit mindenki tisztelettel köszönt, az igazi művész — bolond, aki tébolyodottan bizonygatja, hogy „a közönségesen való költői fölülemelkedés valami egészen különleges dolog, s hogy a nélkülözés azután sokszor élvezetté változik át...” A művészlét társadalmi implikációi sem hiányoznak ebből a szarkasztikus jellemzéséből. Mert a kreisleri „disszertáció” az új, romantikus szubjektivitás polgárellenes élet a „szolid cél”, a polgári érvényesülés iránti lusta közönnyel magyarázza; mi több: kimondja a burzsoá utilitarizmus fővadját: „szinte senki sem válik a maga tiszta, szabad választásából művésszé, hanem a szegényebb osztályok termelték és termelik ki mindig a művészeket. Vagyontalan, obskurus szülők vagy ugyancsak művészek gyermekeként a szükség, az alkalom, a valóban hasznos osztályokban való boldogulás reményének hiánya tette őket azzá, amivé lettek.”

Nem kell sok szóval kommentálni ezt a pamfletet. A *Disszertáció* a polgári nyilvánosság talaján felnőtt kultúripar legelső európai érvényű kritikái közé tartozik. Diagnózis és prognózis egyszerre. Nemcsak a kétféle művészet útelágazását illetően. Abban is, hogy közvetve érzékelteti: a végletek összetartoznak. Az „örült” muzsikusz ugyanarra a polgári valóságra, a prózai hétköznapiságra reflektál, mint konformista kollégája. Kétségbeesés és alkalmazkodás ennyiben egy töről fakad. S ha Hoffmann mindennek tudatában az „örült” Kreislerral vállal szolidaritást, az a *Disszertáció* műfajával is összefügg. A *Kreisler gondolatai a zene magasztos értékéről* végül is esszé-jellegű gondolatsor, amelyet az író ezúttal nem akart vérbeli elbeszéléssé átlényegíteni. Innen a feltétlen azonosulás félreismerhetetlen vonása.

Másfajta, epikailag-novellisztikusan összetettebb képet mutat a *Kreisler muzikális-poétikus klubja* című írás.²⁰ A *Gluck lovag* szituációjára emlékeztet: a „bolond” muzsi-

²⁰ Várnai Péter fordítását idézem. Vö. a 16. sz. jegyzettel.

kus itt is rögtönöz zongoráján, s a „klubtagok”, akiket „a zene szelleme tölt el”, egyszerre kapnak tőle zenét és költői kommentárt. De milyen zenét és milyen kommentárt? Kreisler még a fényt is kioltja, s szurokfekete sötétben lát neki, hogy „szimfóniaszerű rögtönzéssel” „a poros szemétből, amelyben a nap folyamán járkálni kényszerültek, néhány öllel magasabbra, tisztább levegőbe emelje” barátait. Csakhogy rozoga zongoráján ezúttal csak a mélyebb regiszterekben épek a húrok; fantáziálás helyett csak „kísértet”, különálló basszus-akkordokat szólaltathat meg. Kevésbé érdekes most számunkra, hogy verbálisan miféle költői-zenei értelmezést ad a különböző hangnemekben megszólaltatott hangzatoknak a különös mester; elég megállapítani, hogy e szóbeli magyarázatoknak semmi közük bármiféle zeneelméleti hangnemkarakterisztikához. Merőben szubjektív víziókat idéz fel minden akkord – voltaképpen Kreisler romantikus prózakölteményei sorjáznak fel a klubtagok s az olvasó előtt. Az elszigetelt akkordok pusztá egymásutánja persze semmiféle zenei kompozíciót nem alkothat – ez kétségtelen. Formailag hiányzik a vezető dallam, amelyet pedig Hoffmann ismételtelen minden igazi zenemű összetartó elemévé nyilvánít. A sötét hangzatkáosz csak a felbomló személyiséget jeleníti meg, a tudatalattit szabadítja fel, immár teljes démoniájában. A végső, fortissimo többször egymás után megütött c-moll akkord költői kommentárja valóban félelmetes pszichopatólógiai protokoll: „Kreisler – Kreisler! – embereld meg magad! – Látod, hogy leselkedik a sápadt kísértet, rőten csillogó szemével, – hogyan nyújtja feléd karmos csontöklét a szakadozott köntösből? – hogyan rázza sima, kopasz koponyáján a szalmakoszorút? – Az örület ez, – Johannes, tartsd magad bátran. – Te, örült kísértetjárása az életnek, miért rángatsz így ide-oda köreidben? Nem tudok menekülni előled? – Nincs porszem a világegyetemben, amelyre szűnyoggá zsugorodva elszökhetnék előled, iszonytató kízó szellem? – Hagyj el engem! – szófogadó leszek! hinni akarom, hogy a sátán finom erkölcsű úriember! – Honni soít qui mal y pense – megátkozom az éneket, a zenét – a lábaidat csókolom, mint a részeg Kalibán –, csak szabadíts meg e kintől – hé, te átkozott, minden virágomat eltapostad, – fűszál sem nő az iszonytató sivatagban – minden halott – halott – halott – ”

Kreisler kiűzhetetlen ördöge Hoffmanné is; hasonló naplóbejegyzések egész sorát idézhetnénk itt. A *Gluck lovag*ban először említett Euphon ezeken a helyeken már félreérthetetlenül ördögi csábításként szólal meg, melynek a komponista nem tud ellenállni. A romantikával kezdődő élet- és művészetellenes reakció kétségtelen bírálata ölt alakot e novella mikrokozmoszában. Mert Hoffmann, az író, ezzel a Kreislerrel együttérez ugyan, de nem azonosul. A „klubtagok” most ugyanúgy elszállingóznak, mint a *Zenei szenvedésekben* a *Goldberg-variációk* hallgatósága; az utolsó, a Hű Barát kitartása sem reménysugár többé, mint amilyen volt a zenerajongó inasé egykoron. „Valamilyen módon el kell távoznom, hamarosan” – a magára maradt Kreisler most már nem lát kiutat, Fegyverletétel ez, akárhogy nézzük; a „poros szemétből”, a hétköznapiakból a „fellengzős nyomorba” menekülő művész tragédiája. Spengler erről a Kreislerrel elmondhatta, hogy „egyenrangú” (ebenbürtig) a Fausttal.²¹ Ám ezt az analógiát nem Goethe világkölteményéhez, hanem Th. Mann *Doktor Faustus*ához való viszonyítás teszi jogossá.

Nincs itt módunk még messzebbre kalandozni a Kreisler-tematika egzotikus vadonában. Ennek a fantasztikus tájnak csupán egyetlen részletét vettük szemügyre, azt az

²¹ O. SPENGLER: *Untergang des Abendlandes*.

égövet, ahol a romantikus zenész figurája megfogant: a téma legmélyebb, mert legrealistább analízisével, a kései *Murr kandúrral* külön foglalkozunk. A hoffmanni zenefelfogásnak csak arra a területére kell még pillantást vetnünk, ahol az epikus keretek eleve hiányoznak. A „mozgó esztétika” tartománya ez; feltérképezése nélkül nem lenne teljes Hoffmann elméleti teljesítményének méltatása.

Ezek a zenekritikák ugyan „melléktermékei” a jogáspályáról előbb a komponálásba menekülő, majd hosszú éveken át (1808 és 1812 között Bambergben, 1814-ig Drezdában és Lipcsében) „színházi küldetését” önmagával is elhitető Hoffmann-nak, csakúgy, mint az első novellák. Köztudott tény, hogy ez a nyomorúságos kenyérgondok által motivált új „mellékfoglalkozás” új fejezetet nyitott a zenéről szóló írás történetében. A szó szigorú értelmében vett zenekritika, amelynek kialakulását kezdettől fogva a polgári nyilvánosság – mint láttuk: szerfelett ellentmondásos – létrejöttével kapcsolatos közönységtény motiválta, sok tekintetben Hoffmann recenzióiban zárja előtörténetét és fedezi fel a zeneértelmezés Újvilágát. A *romantikus* zenekritikát teremtette meg Hoffmann? Igen és nem. Igen, amennyiben kritikai írásaiban – akár műveket ismertet, akár előadói teljesítményeket bírál – a költői szó a végső érv, a kiiktathatatlan elem a szabad fantáziálások, az egyéni „modulációk” nagybecsülése. Regényesítette, poetizálta a hozzá közelálló műveket és művészeket; csak ezen az áron lehetett számára egyként romantikus Palestrina egyházi zenéje és Mozart *Don Giovanni*-ja, Bach és Beethoven – csak így válhatott értékminősítéssé a nevezetes tétel: a zene – a nagy zene – „minden művészetek között a legromantikusabb”, „az egyedül *tisztán* romantikus”. De sehogy sem illik e képbe a zenekritikák másik vonulata: a művészeti produkció vélt romantikus-regényes jellegének a szigorú kompozíció által kikényszerített helyesbítése, a zeneértő kritikus önkontrollja, az a bizonyos, Hoffmanntól végül is nehezen elvitatható szakszerűség. Kettősség tehát a végeredmény itt is. Két lélek harcol a zenekritikus belsejében.

A legújabb szakirodalom Hoffmann Beethoven-képén fedezte fel először e dualizmus nyomait. Valóban, például az *V. szimfóniáról* szóló, meglepően korai írás (1810; voltaképpen a partitúra és a négykezes zongorakivonat recenziója az *Allgemeine Musikalische Zeitung*-ban) csattanósan cáfolja Hoffmann és Kreisler azonosításának makacs legendáját, amelyet ugyan az író-muzsikus maga indított útjára, saját alteregójának nevezve kedvelt fantáziaalakját, s – mint hallhattuk – a „disszertáló” Kreislernek kölcsönözve saját romantikus formuláit. Hoffmann *ars criticá*jának objektív oldalát már a *Coriolanus-nyitány* kritikai ismertetése tartalmazza: „A mestermű belső szerkezetéről világos képet adni: ez volt a bíráló szándéka; s mindenkinek módjában van megfigyelni, milyen egyszerű elemekből áll össze a darab művészi épülete.”²² Az *V. szimfónia* recenziója jórészt követi ezt a programot. Elemző módon nyomozza az elemi motívumok megjelenését, témákká teljesedését, alakváltozásait. S a kompozíciós építménynek ez az analízise elvileg tudományos objektivitásra törekszik. Hoffmann ennyiben kétségkívül szakít a korai romantikus zeneértelmezés módszerével. Kontrasztként érdemes itt felidéz-nünk Wackenroder nevezetes tételét a hangszeres zene „lélektanáról”, a mű sugallta, mindenféle formáltságot megkérdőjelező emocionális túláradásról: e zene „hullámaiban voltaképpen az érzelmek tiszta, formátlan lényege, sodra és színe áramlik tova, főképpen

²² A Beethoven-kritikák idézett helyeinek fordítója Várnai Péter. Vö. a 16. sz. jegyzettel. Itt jegyzem meg, hogy a *Besonnenheit* terminust pontosabb lenne „tudatos megfontoltság”-nak fordítani.

pedig ezernyi *átmenetük*...²³ Hoffmann is vallja: „Ha a muzsikáról mint önálló művészetről van szó, mindig csak a hangszeres zenére szabadna gondolni” — a szó szigorú értelmében az instrumentális jelleg teszi a zenét autonómmá, vagy ami elvileg ugyanaz: minden művészetek legromantikusabbjává. Ugyanakkor szó sincs benne formátlanságról; csak a vulgáris felfogás képzi, hogy Beethoven művei „a formával és a gondolatok kiválogatásával nem törődő, magát lángolására és képzelőereje pillanatnyi sugallatára bízó lángész termékei”. A romantikusnak mondott Beethoven „teljesen Haydn és Mozart mellé helyezhető a tudatosság [Besonnenheit: a tudatos megfontoltság Z. D.] szempontjából is”.

Besonnenheit: a fogalom megérdemli, hogy felfigyeljünk rá. Hoffmann kritikáiban igazi vezérmotívum, a belőlük rekonstruálható egyéni zsenielmélet egyik kategóriális alappillére. Funkcióját, sajátosan hoffmanni helyi színezetét könnyebb érzékelni, ha pillantást vetünk eredetére. A közvetlenül kimutatható előd itt Jean Paul, az a regényíró és esztéta, akivel máig sem tud mit kezdeni a klasszika és a romantika dichotómiájában gondolkodó irodalomtörténetírás. A filológiai kutatás persze régóta ismeri a Jean Paultól Hoffmannig vezető útvonalat. Semmiképp sem véletlen, hogy Hoffmann már 1811-ben tisztelgő látogatást tesz irodalmi mesterénél, Jean Paulnál Bayreuthban; mint ahogyan sokatmondó adat, hogy a *Phantasiestücke in Callots Manier* íróját bemutató előszó írására Jean Paul vállalkozott. Ezt a kapcsolatot persze éppen a zenefelfogás tekintetében érdemes lenne közelebbről is megvizsgálni; a „szabad fantáziálás” humoros — egyszerre belülről és kívülről szemlélődő — ábrázolásában, *Gluck lovag* és *Kreisler* írói megjelenítésében alighanem olyasfajta elődökre is rábukkanhatnánk, mint amilyen Maria Wuz, „vidám kicsi iskolamester”, Jean Paul jámbor módon bogaras novellahőse, aki csak egyetlen könyvet enged be házába, a lipcsei könyvvásár katalógusát, s azután — nem lévén pénze a címük alapján érdekesnek vélt könyvek megvételére — maga írja meg saját könyvtárát, elképzelve, hogy miről szólhat ez vagy az a tudós salabakter. Visszagombolyítandó lenne az az Ariadné-fonál is, amely a *Vorschule der Ästhetik* (1804) zsenielméletétől Hoffmannig vezet. Kiderülne, hogy az iménti kulcsszó, a *Besonnenheit*, maga is Jean Paultól ered, s a plebejus-demokrata ösztönzéseket követő íróesztétánál elsősorban a Sturm und Drang zsenifogalmának korrigálására szolgál.²⁴ Tegyük ehhez mindjárt hozzá, hogy Hoffmann-nal egyidőben Schopenhauernál is felbukkan a zsenialitás és a merőben objektív kontempláció azonosításának eszméje, méghozzá alkalmilag olyan érveléssel, amelyben szerepet kap a *Vorschule der Ästhetik* *Besonnenheit*-kategóriájára való elismerő hivatkozás.²⁵ Itt csak előlegezni lehet a később kifejtendőket: Schopenhauer gyökeresen más irányban funkcionálta át a zseniális kontempláció esztétikai elméletét, mint Jean Paul. A *Die Welt als Wille und Vorstellung* a zsenit, e *monstrum per excessumot* abban az értelemben rokonítja az örülltet, hogy szerinte mindkettő kibékíthetetlenül szemben áll a köznapi ember egész létmódjával; a *Besonnenheit* így valójában irracionális tartalmú lebegés az objektív valóság fölött, passzív-főlényes szemlélete a történelmi logikát nem ismerő jelenségkáosznak. A *Vorschule der Ästhetik* ezzel szemben kifejezetten plebejus-

²³ WILHELM HEINRICH WACKENRODER: *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*. In: *Werke und Briefe*. Hg. v. Fr. von den Leyden, Jena, 1910, Bd. I. 190.

²⁴ JEAN PAUL: *Vorschule der Ästhetik*. 12.

²⁵ ARTHUR SCHOPENHAUER: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. II. Leipzig, é. n. 449. skk.

gyakorlati értelemben kívánta kitágítani a klasszikus humanizmus személyiségeszményét; nem utolsósorban erre szolgált a passzív és aktív zseni fogalmának bevezetése, a képzelő-erő és az intellektuális szerkesztőképesség összefüggésének hangsúlyozása.

Nem túl nehéz kimutatni itt Hoffmann írói oeuvre-jének tényleges érintkezési pontjait a schopenhaueri irracionalizmussal. Köztudott, hogy Hoffmann személyesen is foglalkoztatta a szomnambulizmus, az „állati magnetizmus” stb. állítólagos megnyilvánulásainak korában divatos problémaköre, s ez nemcsak szépirodalmi alkotásának tematikáját, hanem elméleti megnyilatkozásait is befolyásolta. Ám ha valahol, akkor éppen a művészi zsenialitás értelmezésében szemléletesen bizonyítható, hogy útjuk egy ponton mennyire különvált. Az igazi Hoffmann sohasem volt Schopenhauer író-illusztrátora. Visszatérve a Beethoven-recenziók Besonnenheit-fogalmára, kétségtelen, hogy ezzel Hoffmann éppen azt a kompozitorikus újdonságot akarta megragadni, amely az instrumentális szimfonizmusban megjelent. Az *V. szimfónia* recenziója ebből a szempontból megkülönböztetett figyelmet érdemel. Nemcsak sokat emlegetett „formaelemzése” miatt. A költőien emelkedett stílusú bevezető rész elmélettörténeti-szempontból éppúgy korszakos újdonság volt, mint a „szakszerű” analízis. Kiderül belőle először is, hogy Hoffmann mennyire produktív módon haladta túl a felvilágosult affektuselméletet: *a dinamikus totalitásként kibomló forma mint folyamat* állott figyelmének homlokterében. Mert a Besonnenheit nemcsak alapelemek architektonikus logika szerinti „épületté” szerkesztését jelenti, hanem a szerves élet analógiájára kibomló egységet, zenei megfelelőjét annak, amit a romantikus és a klasszikus irodalomelmélet – ezen a ponton egybehangzóan – Shakespeare-ben fedezett fel: „Ahogyan méricskélő esztéták (ästhetische Messkünster) gyakran felpanaszolják Shakespeare-nél az igazi egység és a belső összefüggés teljes hiányát, s ahogy csak a mélyreható tekintet látja, hogyan nő fel *egy magból* a rügyet, levelet, virágot fakasztó és gyümölcsöt termő szép fa – úgy csakis a beethoveni zene belső szerkezetébe való teljes behatolás tárja fel a mester tudatosságát (Besonnenheit), amely elválaszthatatlan az igazi lángésztől, s amelyet a művészet kitartó tanulmányozása táplál. Érzelmeinek mélyén hordozza Beethoven a zene romantikáját, amelyet magas zsenialitással és tudatosan fejez ki műveiben. A bíráló soha nem érezte ezt élénkebben, mint a szóban forgó szimfóniánál, amely a beethoveni romantikát a befejezésig egyre emelkedő fokozásban (bis zum Ende fortsteigenden Klimax) minden más műnél jobban kibontja, és a hallgatót ellenállhatatlanul ragadja magával a Végtelen csodálatos szellembirodalmába.”

A Besonnenheit ebben az értelemben nemcsak alkotáspszichológiai műkifejezés, a komponista távolságtartásának jelzése saját „megszállottságtól”, a mámoros elragadtatástól, hanem magának a műnek mint objektivációnak fogalmi jegye: objektív kritérium, amelynek alapján megkülönböztethető egymástól a valóban eredeti kompozíció és az epigon jellegű, „tartás és összefüggés nélküli rapszódia”. Amiből máris következik, hogy az új típusú szimfonizmus adekvát befogadásáról csak ott beszélhetünk, ahol a hallgató képes ennek a dinamikus formafolyamatnak gondolati-érzelmi nyomon követésére. A Besonnenheit így magát a befogadást is minősíti: „A szimfónia tételeinek általában érvényes rendje megmaradt Beethovenénél, mégis mintha fantasztikus módon követnék egymást, és lesz olyan hallgató, aki előtt az egész mű zseniális rapszódiaaként fog elsuhanni. De mindenkit, akiben élnek az érzelmek, mélyen és bensőségesen fog megragadni és a záróakkordig hatalmában fogja tartani *egy* állandó érzés, s ez éppen az a megnevezhetetlen és sejtelmes vágyakozás.”

Az utóbbi megfogalmazás mintapéldája a hoffmanni zenekritikát mintvégig átható dualizmusnak. Egyrészt félreismerhetetlen az elméletlettörténeti novum: a formafolyamat egységének felismerése, a zseniális alkotás és az adekvát befogadás elhatárolása a „zseniális rapszodiától”, ahogyan szubjektíve az a dekoncentrált hallgató hallási tudatában, objektíve az epigonjellegű mű problematikus formájában megjelenik. Másrészt itt is árulkodó a belső formakontinuum verbális jellemzése: „megnevezhetetlen és sejtelmes vágyakozás”, „végtelen sóvárgás”, a „Kimondhatatlan” – Hoffmann csak a romantika sztereotip poetizáló formuláival tudta jelezni a zenei forma meghatározatlan tárgyiasságát: ama világtörténelmi tartalmat, amely benne a maga jelentésbeli holdudvarával felderengett. Az egyik oldalon tiszta tudata ama kohéziós erőnek, amely az „első akkordtól” a legutolsóig dialektikusan logikus összefüggésrenddé kapcsolja a művet; a másikon írói fantáziálás az egységesítés formatívkáról, a belső tartalomról mint esztétikai eszméről: „Nincsen egyszerűbb gondolat annál, mint amelyet a Mester az egész Allegro alapjává tett [kottapélda: az V. szimfónia közismert nyitómotívuma, Z. D.], s csodálkozva figyeljük meg, hogyan tudta az összes melléktémát, az összes közjátékot oly módon ehhez az egyszerű motívumhoz hozzáilleszteni, hogy azok egyetlen feladata az Egész jellegzetességének fokozatos kibontása, azé a jellegzetessége, amelyre az alapgondolat csak utalni tudott. Minden téma rövid, két vagy három taktusnyi csupán, s azonkívül mind felosztva, a vonós és fúvós hangszerek állandó váltakozásában jelentkeznek. Az hihetnők, ilyen elemekből csak valami széteső, nehezen összefogható állhat elő. Ám ehelyett éppen a tétel egészének ilyenfajta megszerkesztése, valamint a rövid zenei mondatok és egyes akkordok állandóan egymásra következő ismétlődése az, amely a hallgató érzelmeit megnevezhetetlen vágyakozásban fogva tartja.”

Történelmi érdemek természetesen azon mérhetők, ki adott valóban újat. Hoffmann zenekritikai tevékenységét illetően ez kétségtelen; a zenei forma dialektikus értelmezése őt a klasszikus esztétika legnagyobbjaihoz kapcsolja, még hozzá egy olyan ponton, ahol Hegel is, Goethe is elakadt: Beethoven, egyáltalán az új típusú hangszerezés értelmezésében. S Hoffmann-nak ezt a nagyságát nem csorbítja az elmélet véasó elégtelensége sem. A *Murr kandúr*, az életművet töredék voltában is lezáró utolsó Kreislerianum, az írói megjelenítés realista eszközeivel felvázolja az új művészi szubjektivitás formálásmódjának legmélyebb titkát: a történelmet.

A regény átváltozása és az Érzelmek iskolája

BALASSA PÉTER

I.

Az átváltozás

A modern esztétika és a regény műfaji ellentmondásainak metszéspontja a XIX. század közepén, illetve második harmadában – ez az *Érzelmek iskolája* történelmi pillanata. Ahhoz, hogy az *Érzelmek iskolája* teljesítményének eddig talán még nem teljesen kifejtett *műfaji* jelentőségét megértsük, látszólag távoli, elméleti, illetve elmélet-történeti kérdésekre kell vázlatosan rámutatni. Flaubert művében olyan ellentmondások fejeződnek ki és oldódnak meg a műalkotás *tartamára*, amelyek részben esztétikatörténeti, részben műfaj-történeti múltra tekintenek vissza.

„E valóság diszkrét jellege követeli meg paradox módon... részint az epikától, részint egyáltalán a költészettől lényegüket tekintve idegen elemek bevonását... csak bennük válhat láthatóvá az Egész végső mindent összetartó alapja: *a regulatív eszmék totalitást konstituáló rendszere*... *Az eszmék nem tudnak behatolni a valóság belsejébe*: ez teszi a valóságot különmű diszkrétummá, és ez teremti meg ugyanabból a viszonyból a valóság elemeinek még fokozottabb szükségét arra, hogy nyomatékosan viszonyuljanak az eszmék rendszeréhez, mint Dante világában. Ott minden jelenség éppoly közvetlenül kapta meg életét és értelmét a világ architektonikájában betöltendő helyének kijelölése által, mint ahogy az élet és az értelem a szervesség homéroszi világában minden életmegnyilvánulásban tökéletes immanenciával volt jelen”¹ – írja Lukács *A regény elméletében*. A régi és az új kultúra történetfilozófiai szembeállítására épülő koncepció egyik első megfogalmazója az esztétikában, Schiller, felállítva a naiv és a szentimentális költészet ellentétpárját, kiemeli, hogy a régi művészetben a világkép és a művészi forma, a tárgy és az eszme, evidens szervességet és egységet alkot.² Az új, polgári kultúra művészetében viszont problematikussá lesz az érzéki egység, helyén pusztán morális egység létezhet. A morális-eszmei egység mint nem inherens művészi alap magát az egységet is illuzórikussá

¹ LUKÁCS GYÖRGY: *A regény elmélete* (Magvető, 1975), 533–534. (Kiemelések – B. P.) Ezt a gondolatot Lukács, marxista korszakában, így konkretizálja: „Eszmény és valóság dualizmusát, a polgári ideológia alapján állva, soha nem hidalhatjuk át. A kései polgári korszak realitásainak minden látszólagos áthidalása csupán a minden éltető és felemelő mozzanatától megfosztott valóság vigasztalan sivárságának képét nyújthatja...” In: *Adalékok az esztétika történetéhez, I.* (Magvető, 1972), 311.

² Schiller ezt következetesen kiterjeszti a befogadás és az interpretáció szférájára is, mondván, hogy a régi műalkotás *egyféléképpen* hat (a „határolás” művészetel), éppen ezért csak *egyféléképpen* interpretálható; ezzel voltaképpen kimondja, hogy „sehogysem” interpretálható, vagyis a régi kultúrának nincs szüksége műalkotás-magyarázatra, a műalkotás nem kívülről reflektált, hanem egy kollektivitás evidens része, e kollektivitás „konszenzusának” éppúgy alapja, mint a rítus, az áldozat stb. Vö. *A naiv és a szentimentális költészetről*. In: *Schiller válogatott esztétikai írásai* (Helikon, 1960), 310.

teszi, és többek között a műfajok határainak általános elmosódásához vezet; konkrétan az epika területén például ez a folyamat felfogható líraivá válásként (mint ahogy a német romantika kifejezetten követelte — elsősorban Novalis; de ugyanígy tényként regisztrálja a fiatal Lukács is) és drámaiságra törekvésként is (mint ahogy pl. Goethe látja). A „külső meghatározottság” hiányából következik,³ hogy a mű egyensúlya egy általános „törekenységgel” és felbomlásveszéllyel szemben egyszeri, pusztán individuális, ilyen értelemben levezethetetlen pillanat, ez az egyensúly a tételező szubjektum és az *általa*, csupán általa kiemelt-lekerekített tárgy egyensúlya.⁴ Itt az egyensúly azt jelenti, hogy a pusztán a szubjektivitáson múló, állandó küzdelmet, a modern művészet állandó formális harcát eredményezi, a „külső meghatározottság” hiánya jegyében,⁵ a megoldás vagy a kudarccal nyitott, tehát a polgári társadalomtól nem garantált, esélyével.

Eszme és valóság, világkép és forma, a szubjektivitás önkénye a formában és az eldologiasodott társadalom prózaisága, „formátlansága”, olyan esztétikai ellentmondások, amelyek a modern élet és a kultúra legáltalánosabb antinómiáit tükrözik a művészi gyakorlatban és a művészeti gondolkodásban. Ezeket az antinómiákat az esztétikai tudat és az esztétikatörténet évszázadok óta igen tarka és módszertani szempontból többnyire tisztázatlan fogalmi apparátussal jelöli. A fogalmak konfúziója mögött ráadásul magának az esztétikai tudatnak a divergens tendenciái húzódnak meg. A művészettudomány ui. belsőleg is reflektál azokra a társadalmi folyamatokra, amelyek megnehezítik a nagyformátumú művészi alkotás, a nagy stílus létrejöttét: a polgári világ antinomikus szerkezetére maga is antinómiák elmélyítésével válaszol.⁶ Ebben az összefüggésben és nem alkalmi példaképpen említhető a francia felvilágosodás és a német romantika esztétikájának néhány aspektusa,⁷ ugyanis eltérő módon, sőt ellentétes irányokban haladva és ellentétes eredményekhez jutva, de ugyanabból az intencióból és kérdésfeltevésből indult ki mindkettő, a polgári világ kultúrájának már a kezdeteknél kirobant válságát esztétikailag „megoldandó”. A két példa továbbá azért sem lehet alkalmoszerű, mert hatásuk a XIX. század esztétikai gondolkodására⁸ rendkívül jelentős volt. Hatásról beszélve nem föltét-

³ Vö. LUKÁCS GYÖRGY: *i. m.* I. 345.

⁴ Uő: *A regény elmélete* (id. kiad.), 511.

⁵ Ehhez a gondolatmenethez felhasználtam az alábbi tanulmányokat: LUKÁCS GYÖRGY: *Az eldologiasodás és a proletáriátus tudata*. In: *Történelem és osztálytudat* (Magvető, 1971), ill. Uő: *Marx és az ideológiai hanyatlás problémája*. In: *Adalékok . . . II.* (id. kiad.)

⁶ Nyilvánvalóan az esztétika történetének is megvan a maga hamistudat-története. A modern esztétika kezdeteinél a művészet útjának normatív előírása mint ismétlődő jelenség az antinómiák egy-egy tagjának elmélyítését, megmerevítését eredményezi, az esztétika azonban mindvégig abban a hitben cselekszi ezt, hogy ilyen módon egy „kívülálló” művészetelméletet hozhat létre, amely mintegy kívül esik a polgári világ ellentmondásaira, és önmagában meghaladhatja azokat. A polgári esztétika története antinómiák kimerevítésének a története, de intenciójában éppen ezek megszüntetése, föloldása vezeti.

⁷ Itt természetesen, akárcsak az előbbi, történet- és kultúrfilozófiai vonatkozások esetében, csupán elnagyoltan, jelzésekkel tudok utalni az esztétikatörténet e két vonulatára. A nagyon általános esztétikai problémákból indító fejezet célja csupán annyi, hogy jelezze: Flaubert egész koncepciója, továbbá a műveiben fölmerülő esztétikai kérdések visszavezethetők és visszavezetendők a XVIII–XIX. század fordulójának nagy kérdésfeltevéseire. (Említett Flaubert-tanulmányosorozatom bevezető fejezetében — Flaubert és az esztétika — részletesen és kimerítően igyekszem majd tárgyalni ezeket az összefüggéseket, levelezésének tükrében.)

⁸ Esztétikai gondolkodáson itt nemcsak a teóriát, hanem a művészek esztétikai gondolatait is értem. Lukács figyelmeztet ui. írásaiban arra (többek között *Esztétikájának* számos helyén, ill. pl.

lenül, nem mindig filozófiai értelemben vett kapcsolatra gondolok, hanem arra, hogy a XIX. század jelentős alkotóinak munkásságában — így Flaubert-ében feltétlenül — közvetlenül, gyakorlati problémaként, mint a művészi megvalósítás kérdése, dilemmája merül föl — függetlenül az elméleti tudatosítás fokától — a XVIII. századi franciák (különösen Diderot) és a német romantika néhány ajánlása, művészi-esztétikai alternatívája.

(*Diderot és a regény*) Ismeretes, hogy a polgári világ prózaisága, „rútsága” már a korai polgári esztétikát⁹ foglalkoztatja. Így Lessing számára már formálásbeli problémát, elvek és praxis feszültségét jelenti a rútság, illetve a negatív érzelmek vagy éppen a szenvedés ábrázolhatósága, noha éppen az ő nevéhez fűződik ezeknek a minőségeknek az elméleti rehabilitációja. Így, bár „a költészetben egyenesen kívánatos”¹⁰ megjeleníteni, ábrázolásuk mintegy „lefokozva”, az emberi mértéken belül¹¹ képzelhető el. A rútság és a szenvedés ábrázolhatóságának elvi kívánalma és egyszersmind praktikus megszorítása mindenesetre a határvonalak elmosódottságát jelenti, azt, hogy a „mennyit és meddig” kérdése szintjén kísérli meg a választ, mely kérdésre természetesen nem lehetséges elméleti válasz. E bizonytalanságot tükrözi a rútság ábrázolhatóságának szembetűnően terjedelmes, néhol árulkodóan nehézkes igazolása.¹² Goethe és Schiller viszont egyszerűen és rezignálatlanul tudomásul veszi, hogy a modern élet prózaisága olyan „árhullám”,¹³ amely „ellen csupán rövid távolságokat lehet megtenni.”¹⁴ Ebben a helyzetben, amikor tehát „élet” és „forma” a művészetben addig ismeretlen módon és mértékben kerül szembe, a következőképpen fogalmaznak: „Voltaképpen az a nehéz művelet, hogy miképp vezessük vissza a tapasztalati formákat esztétikai formákra; ehhez többnyire a test vagy a szellem, a valóság vagy a szabadság hiányzik.”¹⁵ Ha most a német klasszika előtti, régi esztétikai gondolkodás elvont fogalmait használnánk,¹⁶ azt mondhatnánk, hogy elméletileg tudatosodik és a művészi gyakorlat újra és újra megoldandó problémájává válik „szép” (klasszikus szabályok, az Egész szervessége, és magától értetődő ethosza)¹⁷ és „igaz” (az eredeti

Schiller és Goethe levelezése c. tanulmányában), hogy az írók, a művészek technikai problémaként, de éppen így rendkívüli mélységgel és lelkiismerettel *élnék át* döntő elméleti problémákat.

⁹ Pl. periférikus kérdésként fölmerül a régiek és az újak vitájában, ill. Gottsched és a svájciak (Bodmer és Breitinger) polémiájában, valamint Du Bos írásában. Vö.: E. CASSIRER: *Die Philosophie der Aufklärung* (1932) esztétikatörténeti fejezete, ill. ZOLTAI DÉNES: *Ethosz és affektus. A zeneesztétika története*, I. (Zeneműkiadó, 1966), 147–160.

¹⁰ Vö.: LESSING: *Laokoon* (Akadémiai, 1963), 61. skk. (IV. fejezet), ill. XXIII–XXVI. fejezet.

¹¹ Uo., 54. skk.

¹² A rútsággal és az undorító ábrázolásával kapcsolatos álláspontjának kifejtése, argumentációja csaknem öt teljes fejezetre terjed ki. Ugyanakkor Lessing gondolkodásának hallatlan rugalmasságát, gyakorlati érzékenységét mutatja, hogy a rútság ábrázolásának legitim voltát a mértéktelenség általánosan vett elutasításával együtt, párhuzamosan fejti ki.

¹³ Vö.: LUKÁCS: *Adalékok* ... I. (id. kiad.), 346.

¹⁴ Goethe Schillernek, 1797. december 23-án. In: *Goethe és Schiller levelezése* (Gondolat, 1965), 269.

¹⁵ Schiller Goethének, 1797. szeptember 14. Uo., 234.

¹⁶ Szimptomatikus, hogy a XVIII. század végére voltaképpen teljesen használhatatlanná válnak a művészeti gondolkodásban a szép és az igaz *metafizikai* értelemben vett fogalmai, velük leírni már nem lehetséges a Goethék által jelzett folyamatokat. Az ő szóhasználatukból is teljesen elvész ezeknek a szavaknak a XVIII. század közepéig érvényes hangsúlya.

¹⁷ Klasszikus szabályokon itt egy bizonyos, történelmileg meghatározott okokból megmerevedett, sematizálódott *technikai* hagyományt értek, a Horatius- és Seneca-szövegekre, ill. a neoarisztotelizmusra támaszkodó poétikai és retorikai szemléletet. Vö.: CASSIRER: *i. m.* 495.

ethosztartalomtól teljesen különvált, új értelemben: a modern élet ténylegességének ábrázolása, bizonyos tematikus tabuk feloldása), formálás és valóság konfliktusa. Ami azonban a német klasszika gondolkodásában még dilemma-formában jelentkezik, és ilyen módon az esztétikai tudat „mértékén” belül marad, az a francia felvilágosodásban, illetve a német romantikában külön-külön esztétikai utakra bomlik, kizáró-ellentétes felfogást eredményez: az igaz és az erényes művészet, illetve a nosztalgikus és a poétizáló művészet útjaira – vagy a „test”, vagy a „szellem” keresésére.

Diderot az a teoretikus, aki a rá jellemző termékeny és csillámló ellentmondásossággal, a citoyen magatartás jegyében az „igaz” művészet modern értelmének előharcosa lesz,¹⁸ aki írásainak legalábbis visszatérő motívumaként az „igazság” és a „természetesség” alá rendeli a művészi kifejezést, a mértéket, a „szép” formát.¹⁹

Diderot-nak mind a festészetről, mint a drámaköltészetről, mind a regényről írt tanulmányain, dialógusain végigvonuló esztétikai gondolat, illetve program az igazság útjának szabaddá tétele a művészetben. Az igazság érvényesülésének útjában nem állhat akadályként az arány, a mérték, a stilizálás.²⁰ Számos megnyilatkozásában²¹ kifejezetten szkeptikusan vagy éppen közönyösen nyilatkozik a kompozíció szubjektív (értsd: költői) meghatározásával mint a nagy mű értékkritériumával szemben. Legfőbb érve a természete-

¹⁸ Amikor az alábbiakban igen röviden kitérek arra, hogy Diderot bizonyos értelemben a XIX. századi *burzsoá* ízlés, és ezen belül is egy naturalisztikus követelményrendszer megalapozója, akkor ezt a szükséges megszorítások erőteljes hangsúlyozásával teszem: 1. Diderot gondolkodásában *intenció* (a klasszicista esztétika elleni fellépés progresszív társadalmi, politikai tartalma, citoyen-hangsúlyai) és *szövegszerű kifejtés* (az új polgári művészet moralizáló és mechanikus utánzásfogalma, egy jóval később kommercializált burzsoá ízlés csírájaként) között állandó – sokszor termékeny – feszültség van, melyet itt, a gondolatmenet szükséges tömörítése miatt, figyelmen kívül kell hagynom. 2. E technikai korláton túl azonban a naturalisztikus tendencia kiemelése, úgy vélem, nem megalapozatlan. Esztétikai gondolkodásában valóban voltak ilyen mozzanatok, nem is periférikusan, melyeknek folyton ellentmondott esetleg már következő gondolatmenetében, néhol, zseniálisan érezve és értve a veszélyt, föloldani is igyekezett őket, de önmagában már az a tény sem tekinthető véletlennek, hogy jelentős XIX. századi kritikusok (pl. Sainte-Beuve vagy a Goncourt-testvérek, sőt a művészetkritikus Baudelaire is) *elődjükként* emlegetik.

¹⁹ A mérték körüli viták elemzése igen messze vezetne témánktól, itt csak annyit jegyeznek meg, hogy a klasszicizmus mérték fogalmának kiüresedését hangsúlyozandó és elvetendő, egyszersmind Diderot azzal, hogy a mérték fogalom új tartalmának kidolgozását elhanyagolja, voltaképpen minden új, aktivista koncepciónak precedenst teremt. Esztétikájának ezt a tendenciáját elsősorban a *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau* c. írásában alapozza meg. Itt a klasszikus racionalizmus felfogását követve elfogadja még a karteziánus elvet: „La beauté est la forme plaisante de le Vérité.” A szép alárendelése az igaznak azonban Diderot sajátos gondolkodásában nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy ugyanez a szép fogalom emancipálódjék az ismeretfilozófiától, és továbbfejllesztve az „újak”, Du Bos, Trublet és Pouilly kérdésfelvetéseit, a fogalom szubjektivizálási kísérleteit („je ne sais quoi”, mondja a szépségről Du Bos), bevezeti a „rapport” fogalmat, amit a szépnél tágabb értelemben használ, voltaképpen esztétikai viszonyt ért rajta. Megteszi tehát a döntő lépést az esztétikum „szubjektivizálása” irányába, ugyanakkor korrelatívvá teszi a fogalmat, ám mindez a karteziánus-klasszicista alapok *mellé* rendelt, a két, ellentétes felfogás egymás mellett áll, nem oltják ki egymást, Diderot esztétikájában a régi, metafizikai esztétika megoldatlanságához – a „rapport” minden termékenysége ellenére – egy új, nem kevésbé ellentmondásos esztétikai koncepció társul, amely majd egy „mértéktelen” burzsoá kultúra kiindulása lehet.

²⁰ Vö.: *Éloge de Richardson*. In: *Oeuvres esthétiques* (Paul Vernière kiadása, Garnier, 1959), 34.

²¹ A legfontosabbak az említettekén kívül: *Essai sur la peinture*, illetve *De la poésie dramatique* és *Entretiens sur Le fils naturel*.

tesség, amely automatikusan az igazságot is implikálja.²² Az *Essai sur la peinture*-ben egyenesen úgy ír, hogy az embereket természetes környezetükben kell megfesteni (pl. a vasmunkást csípővassal) ahhoz, hogy igaz képet, arcot kapjunk; a változatlan-természetes életmód, környezet (vö. condition-fogalom) közvetlenül determinálja az arckifejezést, a jellemet: „A társadalomban a polgárság minden rendjének megvan a maga jellege és kifejezése... A mesterembereknek testi szokásaik vannak, *bolti és műhelyarcot* mutatnak...” „A köztársaság az egyenlőség állapota. Minden alattvaló *kis királynak képze*li magát. A *köztársasági ember kifejezése büszke, kemény, fennhéjázó.*”²³ Dramaturgiájában pedig, amelyben a genre sérieux-t állítja szembe a tragédie classique-kal, a polgári erényre nevelő, hiteles, igaz színházat az úgymond túlkomponált, arisztokratikus színjátékkal, kétségkívül az új polgári színház és dráma igen progresszív programját kapjuk meg; de vajon a condition-elmélet téziseiben és jogos esztétikai-társadalmi útmutatásában nem szunnyad-e a XIX. századi — nagyon is hétköznapi hitelességre törekvő — kommersz színház, a pièce bien faite-stílus és az iránydráma lehetősége? (Éppen úgy, mint a festészeti programban az álharmonikus, de „hiteles” életkép-festészet, szalonpiktúra és a szocialista naturalizmus lehetősége.)²⁴ E program a burzsoá intimszféra feloldhatatlan ellentmondásából fakadt.²⁵ Miközben Diderot a forradalmi, citoyen világkép nevében az igaz művészet kritériumait hirdeti, *történelmi perspektívában* érveket szolgáltat a XIX. században győztes burzsoá ízlés kommersziális igényeinek művészi kielégítéséhez. Intenció és történelmi eredmény — Diderot személyes meggyőződésén, világképén és rendkívül termékenyítő teljesítményén *túli* — ellentmondásáról van szó.

Mindebből következik, hogy Diderot számára a prózaregény mint akkor fiatalnak látszó, kifejezetten *polgári* műfaj (itt elsősorban a szentimentális levélregény, naplóforma útjáról van szó, *szemben* az „ars antiquának” minősülő roman d’aventure-rel), az „igazság” művészete, a hitelenség esztétikai megvalósításának modern lehetősége, a „vrai histoire” műfaja.²⁶ A regény nevelési eszköz, a polgári olvasóra kell erkölcsi hatást gyakorolni azzal, hogy az ábrázolt történet valamilyen, a polgári közfelfogásnak megfelelő leckét, tanulságot sugall. A „közfelfogásnak” leginkább megfelelő regénytémák — ahogyan ez a Richardson dicséretéből kiderül — a burzsoá intimszféra eseménysorozatai. Mindebből nyilvánvaló a közvetlen azonosulásra, beleélésre épülő befogadói elképzelés,

²² A természetesség fogalmának új, társadalomelméleti, ill. antropológiai tartalommal telítése egészen közismert aufklárista jelenség, éppen úgy, mint az igazság fogalomnak új, nem tisztán ismeretelméleti, nemcsak logikai értelemben való használata. A gondolatmenet szempontjából csak arra utalnék most, hogy Diderot esztétikájában a condition-elméletnek a szervi-módszertani problémái is voltaképpen a mechanikus természetfilozófiai felfogásból erednek, a statikus individuum biológista-fizikai felfogásából. Vö. erről LUDASSY MÁRIA: *Diderot az emberről és Helvétius De l’Homme-járól* c. tanulmányát in: *Valóra váltjuk a filozófia ígéreteit* (Magvető, 1972).

²³ *Értekezés a festészetről.* In: *Diderot válogatott filozófiai művei* (Akadémiai, 1951), 693. skk.

²⁴ Másfelől viszont — ismételten kerülendő a frivol Diderot-kritika vádját — a természetességnek ugyanez a követelménye egy új, plebejus festészet, jónéhány XIX. századi képzőművészeti program alapja lehetett. (Pl. Gustave Courbet művészete és írásai. Vö. NÉMETH LAJOS: *A XIX. század művészete. A historizmustól a szecesszióig* (Corvina, 1974), 41–51.

²⁵ Vö. JÜRGEN HABERMAS: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása* (Gondolat, 1971), 26–43., ill. 69–78.

²⁶ Vö. PHILIPPE VAN TIEGHEM: *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France* (P. U. F. 1946) c. könyve *Théories des genres en prose* (1675–1789) fejezetével.

amelyet éppen ez a mindennapi hitelesség, a „ráismerés” képességévé alakít. „Richardson az erény csírát ülteti a szívekbe, melyek eleinte csendben, nyugodtan maradnak: titokban rejtőznek mindaddig, míg eljön az alkalom, amely megmozgatja, kikelti őket. Akkor kibontakoznak: az ember olyan heves indíttatást érez a jóra, amiről maga sem tudott. Az igazságtalanság láttán olyan felháborodást érez, amit meg sem tud magyarázni magának... Ha fontos meggyőzni az embereket arról, hogy... nem tehetünk többet boldogságunk érdekében, mint hogy erényesek vagyunk; mekkora szolgálatot tett Richardson az emberiségnek!... minden sorával arra bír, hogy többre értékeljük az elnyomott erény sorsát a diadalmaskodó bűnénél. Ki szeretne Lovelace lenni, bármilyen jól megy is a sora? Ki ne szeretne Clarissa lenni, minden szerencsétlensége ellenére is?” És másutt: „Úgy ismerem Harlowe-ék házát, mint a magamét; atyám hajlékában nem vagyok otthonosabb, mint Grandisonéban. Képet alkottam magamnak a szereplőkről, akiket a szerző színre vitt: előttem van arckifejezésük, felismerem őket az utcán, nyilvános helyeken, otthonokban...”²⁷ A regény ilyenformán a polgári magánerkölcs – bármilyen forradalmasító funkciója volt is a korszakban – didaktikus instrumentuma, méghozzá a többi műfajhoz képest azzal az előnnyel, hogy inherensen adva van a megformálás „ritkasságának” lehetősége. Formai sűrűsége viszonylag csekély maradhat: „Hallottam, akadnak, akik íróm szemére vetik aprólékosságát, melyet hosszadalmasságnak mondanak... Jaj a lángésznek, aki túllépi a művészeti alkotások szokás és idő által előírt korlátait, aki lábbal tiporja a szabályokat, a formulákat!... Gondoljatok e részletekről, amit akartok, *nekem érdekesek maradnak, ha igazak*, ha szenvedélyeket keltenek, ha megmutatják a jellemeket.”²⁸ Egyenesen következik ebből, hogy a műfaji specifikumok közelebbi, diderot-i meghatározása inkább egy naturalisztikus, kevésbé megformált regénytípust körvonalaz. Így konzekvensen alkalmazza a condition-elmélet alap gondolatát a regényre (akárcsak a festészetre): a szereplők sorsát a társadalomban betöltött változatlan helyük, státusuk határozza meg; a regény tárgyát abból a világból kell meríteni, amelyben írója él.²⁹ Saját korára nézve ez az aktualitás az intimszféra kombattáns erkölce, amit egy naturalisztikus-didaktikus technikával kell a regény színpadára állítani. Megjelenik itt az a nagyon is előremutató mozzanat, amit a hétköznapiaság, alkalmasint a közepesség „lírájának”, megindító-tanulmányos célzatának nevezhetünk. A regényírás diderot-i „poétikája” olyan lehetőséget nyit meg, amelyet a következő század közepén Champfleury és Duranty, a „kispolgári realizmus” protagonistái képviselnek.³⁰ Ezt a típust technikai-stiláris szempontból pedig Henry James és Percy Lubbock fogják védelmezni és drasztikus vagy drámai regénynek³¹ nevezni. (Beteljesítőjét egyébként az említettek éppen Gustave Flaubert-ben látják): „beszéltetni” kell a szenvedélyeket és a jellemeket, a szereplőknek saját hangjukon és nem a szerzőén kell megszólalniuk, egyszóval a regénynek illúziót kell keltenie, és ez az illúzió – a „megszólalásig hűen ábrázolt” – valóság. „... az ábrázolt szenvedélyek olyanok,

²⁷ *Éloge de Richardson* (id. kiad.), 31.

²⁸ Uo. 32.

²⁹ Ismét figyelmen kívül kell hagynunk a főszövegben azt a tényt, hogy ez a követelmény teljesen jogos, amennyiben kritikai mozzanatot tartalmaz a korabeli roman d’aventure típus ellen. „Ez az író nem rendez vérfürdőket...” – írja Richardson javára.

³⁰ Vö. TIEGHEM: *i. m.* 219–222.

³¹ Vö. WELLEK–WARREN: *Az irodalom elmélete* (Gondolat, 1972), 338–341.

amilyeneket magamban érzek; ugyanaz indítja meg őket, ami engem, olyan erő van bennük, amire ráismerek; alakjainak bajai és szenvedései olyanok, amelyek engem is szüntelenül fenyegetnek; a körülvevő dolgok általános folyását mutatja be. E művészet nélkül – mivel lelkem nehezen követi a képzelet tekervényeit – az illúzió csak pillanatnyi lenne...³² Ez később: „Hallottam, hogy emberek úgy vitatkoztak Richardson alakjainak viselkedéséről, mint valóságos cselekedetekről, dicsérték, kárhoztatták Pamelát, Clarissát, Grandisont, mintha élő személyek volnának.”³³ Az említett, Diderot-val jellemzett felfogás tehát perspektívájában a modern regény egyik esztétikai ajánlását tartalmazta.³⁴

A fentebb jelzett másik út – ugyanebből a problémából, a modern élet prózájából – a forma radikális ellenállásának, a poétizálásnak az irányába nyit: „Egyáltalán azt kérdezem Öntől ezzel kapcsolatban: vajon az, hogy újabb időkben annyi tehetséges művész hajlamos a művészen belüli poétizálásra, nem azzal magyarázható-e, hogy napjainkban nincs átmenet az esztétikum irányába, mint csupán a poétikum, s ebből kifolyólag minden művész, aki valamilyen formában igényt tart a szellemiségre, éppen ezért, mert csak poétikus érzékenységre hangolódhatott, ábrázoló művészi tevékenységében is kizárólag ilyen képzeletről ad számot? Ez önmagában véve még nem is lenne olyan nagy baj, ha korunk szelleme nem rendelkezne éppen a művészi alkotás számára oly kedvezőtlen specifikumokkal.”³⁵ A diderot-i ajánlással ellentétes poétizálás esetében tehát a kérdés így hangzik: vajon ez a művészi forma igazi ellenállása?

(*Poétizálás, ironia és regény*) „Nincs mit keresnünk itt tovább / telt a szív – üres a világ” (Rónay György fordítása); Zu suchen haben wir nichts mehr / Das Herz ist satt – die Welt ist leer – mondja ijesztő egyszerűséggel Novalis, és mintha e sorokra felelne, „józanabbul”, de nem kisebb rezignációval Goethe egyik, Schillerhez írt levelében: „Sajnos, mi újabbak, igen gyakran eleve beleszületünk az íráságba, és kétségbeesetten keressük a műfajok között, *anélkül, hogy tudnánk valójában, mi a dolgunk, mire vagyunk: mert a sajátos ösztönzéseknél és feltételeknek, ha nem tévedek, kívülről kellene jönniök*, és az alkalomnak kellene determinálnia, irányítania a tehetséget.”³⁶ Goethe és Schiller, tudva és ismerve a „telt szív” és az „üres világ” állapotát, mégis, mintegy heroikusan a modern művészet *hamis* alternatívájaként jelöli meg egyrészt az empiriához tapadó, meghaladásra, kritikai tudásra képtelen ábrázolásmódot, másrészt az empiria ignorálását, poétizáló meghaladását. Ez utóbbinak mintegy programatikus és praktikus megfogalmazása Novalis híres *Wilhelm Meister*-kritikája, amely az empiria ábrázolását tematikus tabu alá helyezi, és a költőietlenség vádjával illeti: „A regénynek teljességgel költészetté kell válnia. A költészet ugyanis, miként a filozófia, kedélyünk harmonikus hangulata, amelyben minden megszépül, minden dolog megtalálja a maga megfelelő képét...”³⁷ Solgor

³² *Éloge de Richardson* (id. kiad.), 33–34.

³³ Uo. 37.

³⁴ Vö. LUKÁCS GYÖRGY: *Schiller és Goethe levelezése*. In: *Adalékok...* I. (id. kiad.), 352–353., ill. TÍMÁR ARPÁD: *Az ismeretlen remekmű (A klasszikus festészet válságtünetei egy Balzac-novellában)*. Magyar Filozófiai Szemle, 1970. 3–4. sz.

³⁵ Schiller Goethének, idézi LUKÁCS: *Adalékok...* I. (id. kiad.), 345.

³⁶ Goethe Schillernek, idézi LUKÁCS: *i. m.* 344–345.

³⁷ *Erläuterungen zur klassischen deutschen Literatur. Romantik* (Berlin, 1967), 180–181.

pedig már egyenesen a valóság megsemmisítéséről beszél³⁸ mint a művészet új funkciójáról. A romantikának ez a „negatív” poétizáló álláspontja történelmileg természetesen ugyanolyan jogos elemeket tartalmaz, mint a francia felvilágosodás „empirizmusa”, hiszen a modern művészet számára az alapkérdés mindig is az empiriához való diszharmonikus viszonyában fejeződött ki. A fiatal Lukács, aki közismerten sok tekintetben a német romantika hatása alatt is áll, így ír: „Az a probléma, hogy a fennálló, hiába látják be rossz voltát, *pusztán fennállása folytán* kilátásos, sőt győzelmes ellentállásra képes.”³⁹ Illetve: „Teljesen a konvenció uralma alatt álló világ ez, a második természet fogalmának igazi beteljesülése: értelemtől idegen törvényszerűségek foglalata, amelyekről nem lelhető kapcsolat a lélek irányába. Ezáltal viszont a társadalmi élet valamennyi képződményszerű objektívizációja szükségképpen elveszíti minden jelentését a lélek számára.”⁴⁰

A romantikus esztétika eredeti intenciója és kiindulása – bizonyos tekintetben hasonlóan a felvilágosodáshoz – válaszolni az új művészet, új világállapot feladta kérdésekre, a formális új föltételeiért folytatott harc. Az eredeti intenciónak azonban közismerten mintegy a visszája lesz az eredmény, amennyiben a valóság poétizáló, negatív megközelítése egyben a schlegeli „végtelenül teljes káosz”, az „igazán szabad költői önkény” hirdetését eredményezi – a „végtelen ismétlődésben” pedig a forma felbomlását, azt, amiért a harc elkezdődött. Tehát nem az „ellentállóhoz”, hanem a fölbomlasztotthoz jutunk el, a „tisza líra” és a poétizálás segítségével nemcsak a valóságtól, de az európai értelemben vett zárt formától való megszabadulásig is. A tiszta negativitás mint jogos opposzió, a formában széthullott univerzum poéziséhez, a „progresszív” nyitott forma „zenéjéhez” vezet.

Az egész romantikus esztétika fent vázolt, közismert álláspontjának az értékelését azonban nem zárhatjuk le, „nem intézhetjük el”, ha meggondoljuk, hogy milyen fontos szerepet játszott a regény fejlődésében, túl azon, hogy általában véve igen termékenyítő szerepet játszott az egész modern művészeti gondolkodásban. Ha innen nézzük is ítéljük meg a romantika nyújtotta ajánlásokat, más, termékenyebb utakra is lelhetünk.⁴¹

Már az ironia eredeti, szókratészi értelme is föltételez egy sajátos, „elidegenedett” magatartást: az ironikus közvetve tagadja azt, amit közvetlenül állít, úgy állítja egy álláspont létjogosultságát, hogy ezen keresztül megsemmisíti. Mind az ironikus, mind a befogadója számára distanciát, reflektált attitűdöt követel meg a „nem tudás tudása”. A bomló polisz körülményei között született gondolkodásmód természetes és termékenyítő forrás lehetett az új művészetet és az új befogadói magatartást keresők szemében. Így Kierkegaard például az iróniát úgy határozza meg, mint „végtelen” abszolút negativitást,⁴² Solger pedig olyan művészi tevékenységnek nevezi, amely a valóságot mint az

³⁸ Vö. ZOLTAI DÉNES: *Az esztétika rövid története* (Kossuth, 1972), 124–125.

³⁹ LUKÁCS GYÖRGY: *A modern dráma fejlődésének története*, I. (Kisfaludy Társaság kiadása, 1911), 74.

⁴⁰ LUKÁCS: *A regény elmélete* (id. kiad.), 561., ill. vö. 542. (a híres üvegfal-metaphora). Tulajdonképpen a dezillúziós regénytípusról szóló egész fejezet a német romantika kérdéseinek jegyében íródik.

⁴¹ Iróniaelv és regény-„poétika” összefüggésének tárgyalásában erősen támaszkodom *A regény elmélete: A regény belső formája* c. fejezetére.

⁴² SÖREN KIERKEGAARD: *Írásiból* (Gondolat, 1969): *Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra* c. írás (98–99.).

abszolút eszmétől elidegenült objektivitást semmisnek mondja ki,⁴³ végül Fr. Schlegel „a végtelenül teljes káosz világos tudatával”⁴⁴ azonosítja. Ami mármost számunkra, romantikus esztétika, illetve regényelmélet és Flaubert módszere, műfaji fordulata szempontjából a legfontosabb, az nem egyszerűen a „végtelen negativitás” már említett következményekkel járó filozófiai metaforája, hanem éppenséggel a „megsemmisítés” kifejezésében rejlő *aktív* mozzanat, a semmiség *mint ítélet*. Bárhogyan vélekedjünk is a romantikáról, ezekből az iróniameghatározásokból (talán helyesebb metaforáknak nevezni őket), különösen Kierkegaardéból, kiirthatatlan az ítélet mozzanata, és ezen túl, a „megsemmisítés” aktusában a meghaladás – persze teljesen implicit – értelme. „Az ironikus ellenben kilép saját korának soraiból, és vele szemben foglal állást”. És másutt, szinte a flaubert-i módszer anticipációjaként: „mivel azonban az új nincs az ironikus hatalmában, azt lehetne kérdezni, hogy mivel semmisíti meg a régit, s erre azt kell válaszolni, hogy az *adott valóságot magával az adott valósággal semmisíti meg*.”⁴⁵ A romantika ilyen értelmű irónia-fogalmában már háttérbe szorul a poétizálás, az ignorálás mozzanata, és átadja helyét – vagy legalábbis lehetőségében helyet ad – a radikális leleplezés, a defetiszáló mozzanatának, méghozzá úgy, hogy a fennálló valóságot teszi a megsemmisítő formálás és ábrázolás tárgyává. Éppen ezért lehet az irónia adekvát formája a művészetben a regény. Joggal mondhatja tehát Lukács, hogy a szubjektivitás önmegismerését és önmegszüntetését iróniának nevező romantikusok a regény „első teoretikusai”, mert „az irónia a regény objektivitása”.⁴⁶ A problematikus individuum és a „kontingens világ” szembenállására épülő „életrajzi” formában az „eszmény tiszta negativitásában mutatkozik meg”, úgy, hogy „az ember környezetében a valóság és az eszmény meghasadása csak az eszmény hiányában és a puszta valóság ezáltal kiváltott immanens önkritikájában mutatkozik meg: immanens eszmény híján való semmiségének önleleplezésében.”⁴⁷ Ahhoz, hogy a műfaj problematikájának egyszeri, flaubert-i „megoldása” markánsan kirajzolódjék előttünk, ennek az önmegsemmisítésnek a konzekvenciáit részletesebben kell idéznünk *A regény elméletéből*: „Ez az önmegsemmisítés, amely egyszerű adott voltában teljességgel gondolati dialektikát és nem közvetlen, költői-érzéki evidenciát mutat, kettős formában jelenik meg. Először is a bensőség és cselekvési szubsztrátuma összhangjának hiányaként, mely annál élesebben ki kell hogy ütközzék, minél valódibb a bensőség, minél közelebb vannak forrásai a létnek a lélekben eszményekké vált eszméihez. Másodszor: e világ képtelenségé-
ként, hogy eszményektől idegen ellenségességében valóban lekerekedjék a bensőséggel szemben; képtelenségként, hogy megtalálja egyrészt saját maga mint egész számára a teljesség formáját, másrészt elemeihez fűződő viszonya és azok egymás közti viszonyai számára a koherencia formáját. Más szóval: ábrázolhatatlanságként.”⁴⁸

Összefoglalva: a romantika és Kierkegaard iróniaelméletéből éppen úgy, mint a „vrai histoire” naturalisztikus koncepciójából nyíltak gyakorlati lehetőségek a műfaj problémáit megoldandó; ténylegesen termékeny elméleti ajánlásokká válhattak, *miközben* mindkettő más-más módon a forma felbomlasztásának, a formaellenességnek a leküzdhetetlen

⁴³ Vö. ZOLTAI DÉNES: *i. m.* 124.

⁴⁴ Idézi Zoltai, uo. (Kiemelés – B. P.)

⁴⁵ KIERKEGAARD: *i. m.* 98., ill. 100. (Kiemelés – B. P.)

⁴⁶ LUKÁCS: *A regény elmélete* (id. kiad.), 542.

⁴⁷ LUKÁCS: *i. m.* 533.

⁴⁸ Uo., 533–534.

nyomait viselte magán. Miközben a diderot-i „naturalizmus” és a romantika poétizáló, illetve ironiára épülő koncepciója tartalmilag ellentétben állt egymással, végső konzekvenciáikban, legalább is két ponton, találkoznak. Az egyik: a műfaj – más-más módon felfogott, levezetett – formaellenes „poétikája”, a másik, rejtettebb összefüggés pedig: az empiria ábrázolásának – Diderot-nál „affirmatív”, az ironiaelméletnél felerősítve megsemmisítő – ábrázolásának esztétikai követelménye. Sajátos módon ui. a romantika is eljut a negatív-poétizáló, novalisi felfogástól a kierkegardi, igazán termékeny lehetőséghez, az adott valóság *önmagával*, önmagán belüli megsemmisítésének műfajelméletileg nagy gondolatához.

Ez a röviden és bizonyára elnagyoltan vázolt esztétikai és műfajelméleti alternatíva, amelynek ellentétes útjai kiindulásunkban a művészi gyakorlat problémáira kerestek választ (ezen keresztül persze a kultúra válságán enyhítendő), „csak” elméleti antinómiákat tudott teremteni, miközben azonban az „ajánlás” lehetőségeit is tartalmazta. A XIX. század művésze, regényírója ugyanezekből a konfliktusokból indul ki – egészen más szinten és szférában –, de az elméleti és a gyakorlati esztétikai gondolkodás között éppen abban áll az összefüggés és a különbség, hogy az elmélet megoldhatatlan ellentmondásai mint gyakorlati ajánlások termékenyítőek lehetnek a művészetben. És itt kapcsolódnak az eddig tárgyalt esztétikai, esztétikatörténeti kérdések Flaubert *főművéhez* mint kiemelt műfajtörténeti jelenséghez, amennyiben az *Éducation sentimentale* műalkotásként egyszerien⁴⁹ áttörte-áttörhette a társadalom és a teória emelte falakat.

Schiller kérdése tehát, amelyből előtte (Diderot) és utána (romantika) az elmélet megghasáda születik, így hangzik: hogyan lehet megformálni a művészetben a modern életet, a prózai világállapotot anélkül, hogy menekülve tőle poétizálnánk, illetve anélkül, hogy ábrázolása közben a művészi forma széthullana? Kíméletlenül szembenézni mindazzal, és egyszersmind formát adni mindannak, ami a modern művészet válságához vezetett. Formát adni pedig azért, *hog*y éppen ezáltal opponáljuk a szituációt, hogy a műalkotás, megformált pusztá létezése folytán hatékony lehessen. Hogyan tudnak az immár elkerülhetetlen regulatív eszmék művészi felbomlás nélkül „behatolni” a műbe, hogyan tudja a művészet szimulálni a műalkotás pillanatában a szervességet, a homéroszi és a dantei szervesség „külső meghatározottsága” nélkül? Konkrétan a regény sorsára nézve pedig így fogalmazódik meg a probléma: „A regény paradoxonjának fölöttébb kérdéses mivolta abban mutatkozik meg, hogy az a világállapot és az az emberfajta, amely a leginkább elegend tesz a regény formái követelményeinek, mely számára a regény az egyetlen megfelelő forma, szinte megoldhatatlan feladatok elé állítja a megformálást”.⁵⁰

⁴⁹ Az „egyszerien” kifejezés rövid magyarázatra szorul. Mint műalkotásra érvényes az egyszeri jelző, nem pedig normatív esztétikai értelemben. Minden mű jelentős – valamiképpen egyszeri megoldás, ugyanakkor – mint az *Éducation sentimentale* esetében is – történeti mozgások részese és konstituense. Így pl. a Flaubert-életmű egy olyan alternatívában helyezhető el a szerző véleménye szerint, amelynek másik, ellentétes útját Dosztojevszkij képviseli. Megítélésem szerint a regény műfajának a múlt század második felében bekövetkezett lassú átváltozásában, funkcióváltásában nincs két ellentétesebb és előremutatóbb-jelentékenyebb életmű, mint az övék. Ellentéteikben és így összetartozásukban a műfaj szintjén tükrözik a modern művészet alternatíváját, két, teljesen különböző, de *csaknem* azonos jelentőségű választ. Ennek az összefüggésnek a kifejtése ismét csak az utolsó fejezetnek lehet a feladata (Flaubert és Dosztojevszkij). Vö. SUFFEL: *i. m.* 130., ill. RHEINHARDT: *i. m.* 131–132., ill. MEIER–GRAEFE: *Dosztojevszkij* (Révai, é. n.), 26–29.

⁵⁰ LUKÁCS: *i. m.* 566.

(*Flaubert és a regény átváltozása*) Diderot-nak és az iróniaelméletnek azért lehetett a regény bizonyos értelemben a „jövő művészete”, mert ez a prózai-polgári világgal homológ műfaj sui generis magában hordozta a „formátlan” nyitottság, a „ritkás” stilizáció démonát (történetileg itt most csupán a regénytörténet egyik vonulatára gondolunk, nem említve a hellenisztikus, a későközépkori „csoda- és kaland”-regények válfajait). Az élet enciklopédikus ábrázolásának a regény különböző típusaiban (így már a XVII–XVIII. században is) inherensen meglevő *igénye*, az „élettkör” folytonosan beleütközik az „egyáltalán formálható-e” kérdésébe. Valóság-igény és esztétikai igény ellentmondása végigkíséri a műfaj alakulását. Az enciklopédikusság naturalisztikus igénye és realizálása az ábrázolásban, a regény modern formája ilyen módon mélyen tükrözi a „korlátlan lehetőségek” káoszának állapotát. A világot elemi-köznapi ritmusában és tárgyi, valamint történésbeli esetlegességében ábrázolni, egy önteremtő-összefűző hőssel a középpontban — kezdettől felvetette a műfaji illegitimitás vádját. Így a regény megítélésében beállott XVIII. század végi fordulat voltaképpen hosszú gyanakvás-sorozat végét jelenti. Egyrészt a formátlanság, az alacsony stilizációs szint vádjával illették, amelynek megvolt a maga reakciós szociális hangsúlya, amennyiben az ancien régime művészet-felfogása felől a „populáris” az „ízlesten” stb. jelzőkkel illették.⁵¹ Ugyanakkor egy, formálisan ezzel ellentétes váddal is illették, éppen a fiktív jelleget, a fantasztikus történetet minősítették „hazugnak”. E két vád ugyanarra a műfajra vonatkozott, függetlenül attól, hogy mindegyik egy-egy meghatározott típusának kritikája volt, az előbbi inkább a „dokumentatív”, levél- és naplóformáé, a másik a romance-típusé, a roman d’aventure-é.⁵² Mindenesetre mindkét esetben egyszerre kerül vád alá a téma és a megformálás, függetlenül attól, hogy az első esetben a rút hétköznapióság, a másikban a hazug kitalálás mozzanata dominál.

Mármost a regény egész XVIII. századi és XIX. század eleji története tulajdonképpen e különmemű, de összekapcsolódó vádak cáfolataként, a legitimálásért folytatott küzdelemként is felfogható — művészi és teoretikus értelemben egyaránt. Művészileg: a pikareszk típus pusztá kronológiájából, esetlegességet leplező rendjéből a kauzális—zárt struktúrának és (a kópéból kifejlődve) a „reprezentatív individuum” önteremtő, világalkotó erejének az összefüggésére épülő rend alakul ki (Fielding és különösen a *Tom*

⁵¹ Vö. WELLEK—WARREN: *i. m.* 320–321.

⁵² Vö. WELLEK—WARREN: *i. m.* 326–327., ill. HABERMAS: *i. m.* 76. A kaland- és lovagregény elleni mélyebb érvelést — noha konkrétan nem a műfajra, hanem az egész prózai világállapotra vonatkozik — Hegelnél találni: „Ha... mai világállapotunk és annak kifejtett jogi, morális és politikai viszonyai jelenére pillantunk, úgy látjuk, hogy a mostani valóságban az eszményi alakítás számára a kör szerfelett korlátozott... De ezekből az eszményekből (ti. a partikularitás „szabad” eszményei, családapaság és becsületesség stb. — B. P.) is hiányzik a mélyebb benső tartalom, és így tulajdonképpen a legfontosabb csak az *érzés* szubjektív oldala marad... Viszont helytelen volna, ha a mi korunk elé is lovagokat vagy monarchákat akarnánk eszményül odaállítani. Ha ugyanis egy igazságügyi tisztviselő úgy viselkedik és cselekszik, ahogyan a hivatal és a kötelesség megköveteli, akkor csupán a maga meghatározott, a rendnek megfelelő, jog és törvény által előírt kötelességét végzi: amit az ilyen állami tisztviselők azután a maguk individualitásából belevisznek, az érintkezésbeli kedvességet, eszésséget stb. — az nem lényeges dolog és nem szubsztanciális tartalom, hanem közömbös és mellékes. Korunk monarchái szintén nem az egésznek magában véve konkrét csúcspontot alkotják, mint a mitikus korok hősei... a határozatok tulajdonképpen tartalma mégis egészében véve kevésbé tartozik akarataik individualitásához...” *Esztétikai előadások*, I. (Akadémiai, 1952), 196–197.

Jones óta), amellyel a műfaj döntő lépést tesz azért, hogy önmagát művészetként igazolja. Teoretikusan: a regény forma megújuló, legitimáló forradalmi ellenére sem szűnik meg az önigazoló-programatikus stb. regény előszava, bevezetése, fejezet-előké áradata, még a XIX. század közepén sem, hogy példaképpen csak Balzacot említsük.⁵³ Mire azonban a művészi és a kritikai legitimáció folyamata a XIX. század elején betetőződik, a francia forradalom utáni illúzióvesztés új problémákkal és konfliktusokkal jár, a műfajra nézve is. A *Wilhelm Meister* megírásának rendkívüli nehézségei, az ezzel kapcsolatos Goethe–Schiller levélváltások közismerten a regény új problémáit exponálják,⁵⁴ mindenekelőtt az egyéni pszichológiára mint törekény bázisra épülő regényszemélyiség esetlegességét, amely a lírizálódás veszélyeit vonhatja maga után, továbbá a modern élet költőietlenségét mint „kedvezőtlen specifikumot”, amelynek azonban tematikus tabu alá helyezése romantikus képtelenség, egyszerűen: poétizálás nélkül mégis művészi formát adni a modern élet prózájának...

Ezek a dilemmák mint gyakorlati kérdések minduntalan visszatérnek a századközép francia regényprogramjaiban is, noha jóval alacsonyabb gondolati szinten. Így pl. a sokféle hagyományból merítő (Scott, Chateaubriand, Guizot stb.) balzaci program⁵⁵ egyik törekvése, hogy úgymond hitelesítse az individuum központi szerkezetét, helyét az elbeszélésben. A legfontosabb téma a szenvedélyek és az érdekek világa legyen, mert ez az ember morális univerzumának két pólusa, és a kétágú téma a reprezentatív hősből egyesítve hozza létre a „drame complet”-t. Ahhoz azonban, mondja Balzac, hogy a regényíró a való világot ábrázolhassa, és a morális világ mozgásait is megragadhassa, nemcsak „festőnek”, hanem „filozófus”-nak is kell lennie, a regényíró tudata egyben teoretikus tudat. A regényíró, munkájában, a filozófiának kell vezetnie, elsősorban a természettudományosan megalapozott, XVIII. századi hagyományokra viszonyuló szenzualista, materialisztikus világnézetnek, amelynek része egyfajta racionalista pszichologizmus, „karakterológia”. Walter Scott-ra és Chateaubriand-ra hivatkozva föl akarja emelni a regényt a történelem filozófiai megértésének szívonálára, egyszerűen: a teória funkcióit is a műfajra ruházni, éppen igazolása érdekében. Végül pedig a regény akkor tölti be szerepét a modern társadalomban, mondja Balzac, ha a Guizot módján felfogott civilizáció teljes panorámáját nyújtja, ha *újrakomponálja a valóságot*. Ennek a részben XVIII. századi gondolatokra is visszautaló (lásd Diderot regényfelfogása), részben a műfaj sui generis adottságait igazoló, legitimáló, irodalmi programnak a túlfeszítése, illetve további elsekélyesítése (noha nagyon tanulságos elsekélyesítése) Champfleury és Duranty nevéhez, a „bataille réaliste”-hoz fűződik.⁵⁶ Champfleury minden korabeli regénytípust elutasít, kivéve a balzacit. Nála találja meg, véli megtalálni saját programjának megtestesülését. E program egyik legfontosabb mozzanata az, hogy a regényíró tanulmányozza a valóságos emberek külsejét, ruházatát, szokásait, mert ideálisan az a követelmény, hogy a jellemfor-

⁵³ Vö. TIEGHEM: *i. m.* 215–218.

⁵⁴ Vö. LUKÁCS: *Schiller és Goethe levelezése*, ill. *Schiller elmélete a modern irodalomról c. tanulmányaival*. In: *Adalékok...* I. (id. kiad.), ill. Uő: *A regény elmélete* (id. kiad.) *A regény belső formája*, ill. *A dezillúziós romantika c. alfejezetei*, ill. Hegel ismeretes fejtegetései (*Estztikái előadások*, III, id. kiad.) a *polgári eposziáról*: 302–303., ill. 318–319.

⁵⁵ Vö. TIEGHEM: *i. m.* 215–218.

⁵⁶ Uo. 219–222.

málás a személyiség „sztenografálása” legyen, hogy a regényírás fotósorozattá váljék,⁵⁷ amelynek különböző darabjai voltaképpen a „természettudományos” módszerrel vizsgált embert más-más aspektusból, nézőpontból „fényképezik”. Minden a megfigyelés, semmi a fantázia, hirdeti Champfleury és Duranty, mert a „realizmusnak” a mindennapi banalitás kifejezésére kell törekednie. Ez az álláspont még a Goncourt-ok későbbi programjára is rányomja bélyegét (pl. Germinie Lacerteux előszava). A modern publikum ui. — igazságra szomjas, tehát igaz történetet adni, prózaregény formában, ez a feladata. Ezt a prózai műfajt a verseléssel szemben, a romantikus poézissel szemben a reáliák és a kíméletlen igazságok — a banalitás — új fajta szigora emelné magasra. A regényírónak egyetlen témája lehet: a mai ember a modern civilizációban, mondja Champfleury 1852-ben! Két fő ábrázolási lehetőség nyílik meg, az egyik: a személyiség és a külvilág konfliktusát megfesteni, „fotografálni”, a másik: az egész társadalmat, szélességében, balzacian ábrázolni. Mindennek érdekében a regényíró legyen „személytelen”, amennyire csak lehetséges, mert „Az ideális regényíró . . . próteuszi ember.”⁵⁸

És mégis: annak ellenére, hogy a műfaj emancipálódása, önteremtése éppen akkor teljeseedik be, amikor — mint említettük — váratlanul új kérdések és válaszutak elé kerül, továbbá annak ellenére, hogy művészileg és teoretikusan egyre inkább nyilvánvaló lesz a XIX. században a „fennálló” és a regény közötti „megfelelés” (függetlenül attól, hogy ezt az összefüggést üdvözik vagy átkozzák) — a műfaj történetét e században remekművek jelzik. Nem egyszerűen az a közhely mondatja velünk ezt, amely tulajdonképpen e regények ugrásszerű „fogyasztása”, tömegcikké válása, győztesen megnövekedett közönsége folytán rögződött meg a művészeti köztudatban, hanem az a — tudományosan egyébként ijesztően nem eléggé argumentált és elemzett — tény, hogy az irodalomnak, a műfajnak egy sajátos, sok tekintetben problematikus, de kétségtelen *virágkorával* van dolgunk. Hiszen a XVIII. század közepe táján, Fieldinggel kibontakozó műfaji emancipáció, a „klasszikus” regény konvencióinak kialakulása éppen a XIX. század első felének termésében rögzül, finomul tovább, gazdagodik. Goethe nagy XIX. század-intonációjáról (*Wilhelm Meister*, illetve *Vonzások és választások*), Stendhalról, Balzacról, Flaubert-ről, az angol regény csúcsairól, az orosz próza hirtelen felívelő kezdetéről, a *művekről* kellene többet tudnunk — egy, az I. fejezetünk értelmében vett *műelemzés*-módszer kialakítása révén, hogy ennek a — kétségkívül — *romlékony virágkornak* a lényegét — egyre inkább feledésbe menő értelmét — megismerjük. A műfaj valóságos tényei mellett teóriájának belső, jelzett problémái, útmutatásai és holtpontjai, ennek legfeljebb kiegészítései vagy ellenpontjai lehetnek. A művek elmélete kifejezheti, magyarázhatja azok feltételeinek nehézségét, problémáikat, *de a művek a létezők*.⁵⁹

⁵⁷ Ennek az irodalomfelfogásnak a gazdasági-társadalmi és ideológiai hátterét, keletkezési történetét, szociálpszichológiáját világítja meg WALTER BENJAMIN: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. In: *Kommentár és prófécia* (Gondolat, 1969).

⁵⁸ Idézi TIEGHEM: i. m. 222.

⁵⁹ A főszöveg e jegyzethez tartozó mondata voltaképpen csak távolról szeretne utalni arra a tudományelméleti problémára, ami az esztétikán belül a műfajelmélet kidolgozására nehezül, hogy ti. a műfajok történetfilozófiai-társadalomelméleti levezetése nem mindig és nem föltétlenül egyezik a műfajok valóságos történetének tényeivel. Itt olyan súlyos kérdések maradtak még nyitva, mint pl. milyen természetűek, mifélek azok a módszertani közvetítések, amik lehetőség szerint egységessé tennék a műfajok elméletét, a filozófiai és az „induktív”-empirikus kívánalmak kielégítése mellett.

Flaubert *Érzelmek iskolája* című regényének a történelmi pillanata mindezekben az összefüggésekben közelíthető meg. E mű előző fejezetben elvégzett elemzése, remélt megértése tette lehetővé, hogy az előbbi, általános művészi, műfaji kérdéseket vázlatosan érintsem. Megítélésem szerint ui. az *Érzelmek iskolája* belsőleg, mint megkonstruált szűzsé veti föl, illetve tartalmazza az érintett problémákat, egyszeri mikrokozmoszában válasz ezekre, és egyben a műfaj újabb metamorfózisa.

Metamorfózis mivoltában mint a műfaj megformált fordulata válik „elméletivé” az *Éducation sentimentale*, és azért, mert paradoxonok, ellentmondások, divergenciák változnak benne homogenitássá. A nagy művek módján — lehetetlenségek válnak benne lehetségessé. És különösen regény voltában növekszik meg mindennek a jelentősége. E műfaj története többek között azt mutatja, hogy ellentétek, paradoxonok, divergens utak összekapcsolásán *alapszik* lényegileg, hogy a korlátlan és a rendkívül korlátozott lehetőségek — polgári-evilági — birodalma egyszerre, amelyben egy elem vagy konvenció csak ellentétével együtt létezhet, az alkotótól divergens utak végigjárását követeli, egyszerre és egyforma intenzitással. A regény a művészettörténet nagy lehetetlenségeinek egyike. S talán ezért, hogy a *poétikáját mind ez ideig még csak szimultáni sem lehetett, nemhogy megalapozni*. Ugyanakkor tény, hogy a jelentős regények folyamatosan — de nem feltétlenül reprodukálhatóan —, többnyire kicsúsztatva az általánosítást „szorításából”, gyakorlatilag mégiscsak enyhítettek a műfaj gondjain.

Flaubert számára a „vrai histoire” diderot-i követelmény, és ideológiája (amelynek rejtett hatása Balzacot át és a realizmusharcon át érvényesült),⁶⁰ valamint a „poétizálás”, értsd itt: az anyagot teljes egységben átfogó formálás igénye, *egyszerre adott*.⁶¹

Az *Érzelmek iskolájában* az érintett alternatíva mindkét lehetőségének egyszerre, azonos ponton és pillanatban való teljes végigjárásáról van szó, és az utak végén ott a regény „színeváltozása”. Az átváltozás szempontjából a következő, fontosabb tanulságokkal kell számolni:

1. A fabula eredeti, rendkívüli nyersesége, töredezettsége a műfaj sui generis, és a fejlődésén végigvonuló „extenzitásra”, naturalisra való igényét, törekvését mintegy a

Hogyan lehet pl. egységessé tenni a regény történetfilozófiai tipológiáját (Hegel, Lukács) és az irodalomtörténeti-empirikus típusait? Összevethető-e történetfilozófiai kiindulásokon túl az eposz és a regény? Egy ilyen, nem esztétikai összehasonlítás lehet-e a regényelmélet kiindulópontja? És ugyanígy: lehet-e a regényelmélet kiindulópontja, az előbbihez módszertanilag kapcsolódó kritikai realizmus — dekadencia összevetésre alapozó tipológia? Az utóbbi kérdések voltaképpen Lukács egész életművének regénnyel foglalkozó opusaira vonatkoznak, amelyen belül tartalmilag két, markánsan különböző típusról beszélhetünk; az első a 10-es évek regényelmélete képviseli, a másikat — megítélésem szerint az előbbi korszak végső módszertani kiindulásait nem megszüntetve — a 30-as, 40-es években kifejtett álláspontja (számos tanulmány, cikk, *A realizmus problémái*, *A történelmi regény* stb.) a XIX. századi polgári regényről.

⁶⁰ Vö. BAUDELAIRE: *A modern közönség és a fotográfia* c. cikke, in: *Baudelaire válogatott művészeti írásai* (Corvina, 1964), ill. TIEGHEM: *i. m.* 215–222., WELLEK—WARREN: *i. m.* 456–457., ill. HENRYK MARKIEWICZ: *Az irodalomtudomány fő kérdései* (Gondolat, 1968) 180–181. mely utóbbi a realizmus-kategória körüli múlt századi francia viták jó összefoglalását adja.

⁶¹ Külön tanulmányt igényelne Flaubert leveleinek vizsgálata és a korabeli francia elméleti gondolkodás elemzése révén kifejteni a l’art pour l’art és a naturalisztikus felfogás összefonódásának okait, magyarázatát, amit eddig a marxista esztétikatörténet nem végzett el kimerítően (nyilván *Flaubert és az esztétika* c. kidolgozandó tanulmányom egyik feladata lesz). Vö. ARNOLD HAUSER: *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* (Gondolat, 1969), II. 193–200., ill. 228–230., ill. 175. sk.

végsoőkig kiélezi, fölerősíti; az *Érzelmek iskolája* anyaga mintha csak tüntetne „művészi-lenségével”. Ez a nyerseség és töredezettség elvileg azzal a veszéllyel — és a megformálás során mindig megmaradó lehetőséggel — jár, hogy az emancipált, tehát műfaji konvencióit már kialakított regényforma újra széthullik, visszavetetik. A fabula megkonstruálása, szűzsévé válása azonban ugyanazokon a tapasztalati formákon, az eredeti anyag konstrukciós eljárásokban való megjelenésén alapszik. Az anyag eredeti jellegzetessége nem hogy szublimálódna a formálás során, hanem ellenkezőleg: mint a regényforma megteremtésének *feltétele*, a könyv „sikerének” záloga jelenik meg. Ha lehet így mondani: itt a stilizáció alapja a stilizálatlanság, pontosabban: a stilizációnak — az eljárásoknak, az egész konstrukciónak — az odaláncolása a „társadalmi formákhoz”. A formálás elemei, a tempóelv, a dualizmus nem elkölönült, az anyaggal „ellenséges” művészi eljárások, hanem végsőkig *anyagszerűek* maradnak. A műfaj eredeti adottságai és veszélyei mint a homogenitás és a teljes megformáltság kritériumai vonulnak be véglegesen a regénytörténetbe.

2. Ezzel azonos ponton és pillanatban, szétválaszthatatlanul, a „natura” egész súlyossága, abszurd keménysége, éppen fölerősítése révén, ironikus szellemet szabadít fel a műben. Ezzel a vonással rögtön a stílus intonációs szintjén találkozunk, amennyiben e regény jelentősége a műfaj átváltozása szempontjából abban is áll, hogy a stílus prózarit-musa, „imperceptibilis” eufóniája mintegy kiterjeszti a meghatározatlan tárgyiség tartományát a regénynyelven belül, méghozzá ilyen radikálisan *először* a műfaj fejlődésében. A valóság mindenfajta poétizálása nélkül, „elfordulás” nélkül, éppen az odaláncoltság *ennek* a társadalmi-történelmi valóságnak az érvénytelenítője, megsemmisítője — a szinte képtelenül naturális mint totális kritika jelenik meg; a XIX. század „életérzésének” legmélyebb görbét — a marxi kritika mélységéig és teljességéig közelítő görbét — rajzolja meg. Az elhatalmasodó dologi-idegen világ, a „brutális anyagszerűség bilincsei” mint önmaguk semmissége, a polgári kultúra érvénytelenedése jelennek meg. A műfaj éppen homológiájának végsőkig hangsúlyozásával lesz szülőjének, kifejlesztőjének legmélyebben *történelmi* utolsó ítélete. A töredezett élet démoni uralma — annak tagadása, érvénytelenítése lesz. Ezzel az *Érzelmek iskolája* — saját tartamára — megoldja a „homológia”-problémát, hogy tudniillik a polgári világ műfajának összes poétikai dilemmája, problémái ehhez a társadalmi-történelmi képződményhez tapadtságból következnek. Miközben Flaubert fölerősíti a műfaj veszélyeit, „erénnyé” teszi őket, a művészi egység alapjaivá, továbbá beteljesíti és értelmessé teszi a regény másik alapvető sajátosságát, hogy önmegtagadásában, paradoxonaiban, divergens kötelmeiben lehet megkeresni a formává válás szűk útját.

Külön-külön, a brutális anyagszerűség vagy az ironia szelleme, nem vitte volna sikerre a könyvet, de jelentősége, fordulata éppen az *összekapcsolásban és az egyesítésben* van. Ez pedig annak a látszólag nagyon is gyakorlati problémának köszönhető, hogy műve a „szenvedély”, de a „tétlen szenvedély” regénye, vagyis: a problematikus individuum vándorútja önmagához, a „tisztá önismeret” nem lehetséges többé.⁶² A műfaji átváltozás következő és e műben teljesen megoldott komponense, hogy a hős valóságos tetteire mint motivációra épülő regény *helyett* szellemi motiváció fűzi össze a művet. A regénybeli meghatározatlan tárgyiség megnövekedésének stílári és esztétika dilemmáján, útjain és megoldásain túl (amelyekre majd nagyobb kéziratomban szeretnék Flaubert kapcsán kitérni) van egy, az *Érzelmek iskolája* nagy esztétikai példájával, sikerével kapcsolatos

⁶² Vö. LUKÁCS: *A regény elmélete* (id. kiad.), 530., ill. 534.

mozzanata is. Ez a „túlmotiváció”, a leírások, az ábrázolás túlzott meghatározottságának kérdése az, amit Lukács, épp e korszakot említve példaként *Esztétikájának A meghatározatlan tárgyiség* c. fejezetében, egyértelműen művészetlennek, fölöslegesnek stb. bélyegez. Nos, véleményem szerint itt, az *Érzelmek iskolájában* (és még néhány XX. századi műben) a „túlmotivációnak”, az aprólékosságnak, éppen olyan önmagát felszabadító, állítva-tagadó funkciója van, mint a könyv más formálás-elveinek. Az „abszolút meghatározottság” (a képtelenül aprólékos leírások, az események „tudományos-pozitivistá” taglalása stb.) itt legalábbis önmaga megsemmisítésének sikerévé válik — minél inkább képtelenül nyers és brutális, túlbiztosított, annál inkább a paródia, az érvénytelenedés szellemét, méghozzá a tárgyiség *meghatározatlan — meghatározhatatlan* szférájában mozgó szellemét szabadítja föl. A tiszta önismeret állapotához Frédéric Moreau tehát nem juthat el, és *helyére lép* az Idő virtuálisan „problematisztikus individuum”, a szellemi princípium, amely iróniájában, világíroniájában képviseli ezt az önismeretet. Ennyiben az *Éducation sentimentale* valóban a „hiány regénye”, ahogyan Jean-Pierre Richard nevezi. A látszólag motiváló életrajz, a fiatalember életrajza helyett az Idő biográfiáját kapjuk. A műfaj egész funkcióváltásának alapja ez a „helycsere” (amely egyébként, mint láttuk, a konstrukció minden elemét átjárja eljárások formájában). Az Idő azonban nem „lép ki” egyetlen pillanatra sem dramatis personaként a megformált anyagból, nem válik újra regulatív eszmévé, mert végig abszolúte anyagszerűen, az anyagban, annak puszta fennállásában van jelen, nem pedig reflexióként. Pontosabban: eljárásokként. Nagyszerkezetek helyett mikroszerkezetek, ívek helyett diszkretumok, tempóváltások „fogások” összessége stb. stb. Ez az összekapcsolás és az egyesítés — „test” és „szellem”, naturális és spirituális, valóságos és megformált egységének a — titka, a mű és a műfaj szempontjából egyaránt. Az Idő iróniája a dolgok, az élet épp így létében van, a kauzalitásnak éppen fölerősítésével való diszkreditálása, a puszta linearitás, a puszta lefolyás üressége, a hanyatlásgörbe sorsok által, és nem az Idő elkülönült artisztikuma által rajzolódik ki. „Így hát itt mindent tagadni kell”, ahogyan Lukács mondja, de ez csak az abszolút anyagszerűen hagyott forma által lehetséges igazán: *tagadás, a megtévesztő és felfokozott állítás révén*.⁶³ Az adott valóságot töredezettségét *formaként* való fölmutatásával, önmagával

⁶³ Flaubert (és a vele oly sok ponton találkozó Baudelaire) esetében tudomásom szerint nem mutatták ki, hogy ismerte volna a német romantika iróniaelméletét vagy Kierkegaardot, ezzel szemben a romantikus poétizálás követelményét mint a művészeti köztudatban általánosan ismert, a poétizálásban az élettől elforduló Szépség-eszményt magáénak vallotta (Baudelaire-hez hasonlóan. Vö. LUKÁCS: *Adalékok...* I. id. kiad. 266.). Romantikus olvasmányai között — Jean Bruneau kutatásai szerint — a következők állottak az első helyen: Byron, Chateaubriand, Hoffmann, Lamartine, Senancour, Heine. Ugyanakkor itt említendő, hogy közismert, milyen nagy jelentőségű volt fejlődésében Goethével való találkozása (Nerval *Faust*-fordítása, a *Wahlverwandschaften*, *Werther* és *Wilhelm Meister*), továbbá arról is tudunk, hogy Alfred Le Poittevin — Maupassant korán elhunyt nagybátyja —, a rejtélyes, nagy műveltségű mentor hatására buzgón jegyzetelte, kivonatolta Hegel esztétikáját. Vö. BRUNEAU: *Les débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1831–1845*. (Armand Colin, 1962) 15., 21., 17–39., ill. LÉON DEGOUMOIS: *Flaubert à l'école de Goethe* (Genève, 1925). — Mivel nem törekszünk arra, hogy a mű és az esztétikatörténet említett kérdései közötti direkt filológiai kapcsolatot kimutassuk, hanem a szó mélyebb, eszmetörténeti értelmében beszélünk hatásról, bátran mondhatjuk, hogy Flaubert egész stíluskonceptiója, amely végül is kísérlet a regény műfaj igencsak korlátozott meghatározatlan tárgyiaságának *kiterjesztésére* (a livre sur rien gondolata, a zeneiség a prózanyelvben stb., ill. egy, a stílust és a konstrukciót átjáró kvázi-zenei meghatározatlansággal való

semmisíti meg Flaubert anélkül, hogy *bárhová*, vagy a pusztán „költőietlenbe-igazba”, vagy a „fantasztikusba-hazugba”, a természetes formátlanlanságba vagy a poétikus formátlanlanságba veszne. Minden regényutató végigjár itt, és egyiket sem; így jön létre a metamorfózis.

3. A kivételes sikerhez és a műfaj átváltozásához hozzájárul végül a *parodisztikus* viszony a műfaj eddigi, belső történetéhez. A retrospektív-kritikai viszony a műfajhoz – sajátos társadalom- és kultúrkritika a műfaj szintjén. Az *Érzelmeik iskolája* történetisége ilyen értelemben a regény történetéhez való viszonyában is kifejeződik. Magának a műfajnak is egyfajta felfogása, vélemény, állásfoglalás, ítélet. A konstrukció, a szűzés, az életanyagra reflektált, de ebben az aktusban egyszersmind a műfajra is. Egy mű megformálási módja egyszerre ítélet a világról és arról a keretről, konvencióról, amit instrumentumként választott. Egyszerre a témához és a saját történetéhez való viszony. És ez utóbbiban éppen olyan értelemben „szociologikus”-történelmi, mint a téma feldolgozásában.⁶⁴ Az új műfajváltozat a régihez képest „hibás” (Tinyanov) elemekből – a tempóváltás, a csúsztatás, a félbeszakítás stb. elemeiből – építkezik. Valójában itt persze egészen különleges helyzetről van szó: az *Érzelmeik iskolájának* a konvenciókkal szembeni „hibái” attól látszanak hibának, hogy Flaubert, mint láttuk, kiüresítve, „kötelezően” *meghagyja* ezeket a konvenciókat, annak mutatja őket, amik – érvényteleneknek. Megmarad az architektonika, a nagy ív, a kauzalitás, a problematikus hős, a társadalmi panoráma, de a mű épp így léte ezek után, illetve mögött érthető meg. Amikor a műfaj hagyományai ürességként jelennek meg, akkor Flaubert a *műfaj* szintjén ábrázolja a polgári világot „egyetemes majomszínházként” (Marx). Amikor az *Érzelmeik iskolája* látszatkonstrukciójában elfogadja és masszívnak „tetteti” e konvenciókat, akkor Flaubert a műfaj vonatkozásában is érvényesíti az állítva tagadás ironiáját és az Időnek a konvenciók és „hibák” mozgásában való jelenlétét. A deformálás fogalma itt, eredeti térbeliségétől eltérően, időbeli hangsúlyokat is kap; nemcsak a deformáció ténye, hanem a pillanata is éppúgy hozzátartozik e világhoz.

Fölmerül itt a kérdés, hogy vajon az *Érzelmeik iskolájában* Flaubert melyik műfaj-történeti konvenciótípushoz *képest* „vét”. Vajon nem a regény-e az a műfaj, amelynek egész története csak ilyen „hibák” láncolataként írható le? Az előbbi kérdés ui. azért nehezen megválaszolható, mert (ha az irodalomtörténet igen tisztázatlan regénytípológiájában gondolkozunk) a nevelési regény megtagadása az *Éducation sentimentale*-nak a végső konzekvenciáit jelenti, de ezen belül számos aleset, kisebb típus, alfaj diszkreditálásáról is beszélhetünk: az ún. „lélektani” regény, az utazási regény, a karrier-történet, a Werther-típus, a Wahlverwandschaften-kísérlet, az Olivier-regények (pl. Stendhal *Armance*-a) stb. önfelszámolásáról, parodikus hatást keltő deformálásáról. Ugyanakkor az is megjegyzendő, hogy a disszertáció írója számára a Tinyanov-tanulmányból nem világos,

párosítására – mindez a romantika esztétikai hagyományainak erejét, a poétizálás követelményének hatását mutatja. Átvesszi tehát a romantika termékeny ajánlását, amennyiben a regény „költőietlenségére” keres megoldást (tegyük hozzá: anélkül, hogy romantikusan poétizálná a műfajt).

⁶⁴Az új forma tehát a régi „hibáiból” születik, ill. a régihez képest „hibákat” ejt az új. Ez Tinyanov szerint létrehozza a műfajok egy sajátos, önmegtagadó mozgását. Tinyanov itt, jóval konkrétabb és világosabb kifejtésben tulajdonképpen továbbfejleszti, és – ha nem tévedek – bizonyosan meghaladja M. A. Bahtyin paródiaelméletét (hogy Tinyanov deformációtana és Bahtyin paródiaelmélete között mi a kronológiai viszony, melyik a korábbi, arra nézve a hazai, igen gyér formalizmus-irodalom sajnálatosan nem ad felvilágosítást). Vö.: TINYANOV: *Az irodalmi tény* (Valóság, 1976, 3. sz.).

hogy mi az, ami egy műfajban már és még – Tinyanov szerint – konvenciónak számít. Hiszen mindaz, amiben pl. Flaubert „hibázik” elődeihez képest, latensen, rejtetten, a műfaj törékenységét sosem feledtetve, ezekben az előzményekben, a „konvenció” eseteiben is fel-felbukkannak. Így pl. a polgári bensőség, a problematikus individuum csak érületi mivolta, a kiüresedés lehetősége (gondoljunk Goethe ismert viszonyára fiatalkori wertherizmusához), a konstrukció szintjén pedig a félbeszakítás, a váltás jelensége (különösen Stendhálnál). A különbség a latens hibák és az *Érzelmek iskolája* nyilvánvaló hibái között bizonyára abban áll, hogy Flaubert-nél mindezek a konstrukció *centrumába* kerülnek, középpont és periféria viszonya megfordul a hibák vonatkozásában, a deformáció maga lesz a formálás egyik alapja. Flaubert a főműben levonja a műfaj összes addigi, önmagát megkérdőjelező mozzanatának konzekvenciáját, radikálisan kinyilvánítja regényével az *eltérést*, és mindebből és ezek tudatában hoz létre – műalkotást.

A deformáció, az eltérés ténye és pillanata tulajdonképpen egyetlen, sok típust magában rejtő, reprezentatív regényváltozatot bomlaszt fel, és ez, ismeretesen, a nevelési regény. A nevelődés mint a polgári ideológia és a polgári regény humanitásgondolata válik semmissé, üressé, önmaga visszájává. A nevelődés, konvencióinak *betartásával*, önmaga paródiájává lesz, és éppen ezért nem véletlen, hogy a műfaj új útjait mutató, átváltozó Flaubert-regény, a minden funkciót felforgató, megfordító mű éppen a polgári regény legfontosabb formáját diszkreditálja. A deformáció, az eltérés nem az egyes elemek „játékos” szintjén, az úgynevezett „újítás” frivol értelmében zajlik le, hanem a műfaj lényegének a veszélyeztetése és megváltoztatása értelmében. Nyomatékosan szeretnénk hangsúlyozni, hogy ez a funkcióváltás ugyanakkor egyetlen pillanatra sem teszi kétségessé magát a műfajt, nem az úgynevezett regényválság első jele. A deformálás, az elemek funkcióváltása nem azonos értelmű a regresszióval, a dekadenciával. Az új regény csak akkor jöhetett létre, amikor a műfaj addigi elemei és bizonyos lényegi vonásai minden értelemben parodisztikussá váltak.

Az *Érzelmek iskolája* egyszeri megvalósulás ugyan, de *elvileg* tartalmaz továbbvihető lehetőséget a műfaj számára. Ez a lehetőség poétikailag (mivel ilyenről nemigen beszélhetünk) nem megfogalmazható, inkább csak *a műfaj mint világnézet*, a regény mint világkép felől. A modern élet „tapasztalati formáinak” teljesen megfelelő epikára gondolok, de arra a fajtájára, amely témájában és konstrukciójában minél inkább *hasonlít* erre a világra, annál inkább megtagadja, és egy effektíve alkalmasint nem létező, de elvileg érvényes humanitásra utal, áttörést szuggerál. Ennek a Flaubert megnyitotta lehetőségnek az epikus művésze a *prózai* értelem szellemi viszonyát teremti meg tárgyával szemben, és nem a poétizáló, lírikus próza, nem a „transzcendáló-utópikus” látásmód lefegyverző csillagképében születhet-születhetne meg.⁶⁵ A *hamis* perspektíva nélküli viszony ez.

⁶⁵ Ugyanakkor rá kell mutatni, hogy amiben Flaubert-t úgymond folytatják, az jórészt a félreértése, a legendája, így pl. már Maupassant-nál, ill. Henry Jamesnél. De a közvetlenül nem hozzá kapcsolódó, de sokszor hozzá kapcsolt nouveau roman módszere, Robbe-Grillet programja is inkább a flaubert-i elvek dehumanizált karikatúrája, mint a megvalósítása. — A regény további, modern fejlődése effektíve, empirikusan éppen nemigen mutat mély Flaubert-hatást. Példamutatását nem is annyira közvetlenül regénytörténeti értelemben látom érvényesülni, mint inkább egy műfajhoz nem mindig köthető XX. századi tendenciában: a modern művészet kevés nagy műve, minden formálásbeli mozzanat reflektálása, közvetítettsége révén, a paródia súlyának megnövekedésében magát a drasztikumot változtatja humánus kifejezéssé.

Átváltozás és befogadás

Ha az elemzés eleget akar tenni azoknak a követelményeknek, amelyeket az I. fejezet végén önmagának felállított (az interpretáció mint közvetítés), akkor a disszertáció befejezésekképpen nyomatékosan rá kell mutatni, hogy *nem* atelier-dolgozatnak van szánva, nem egy műalkotás apológiájára vállalkozott, nem pusztán arra, hogy „bebizonyítsa” Flaubert könyvéről, hogy remekmű. A műalkotás-magyarázatának éppenséggel a „szigorú tudományból” és az apologetikából kell kilépnie, és tárgyával párhuzamosan, attól inspirálva intencionálttá kell tennie önmagát: befogadó és műegyéniség, befogadás és műalkotás kapcsolatára kell kérdeznie, hogy a mű *effektív vagy lehetséges*, eleven életéhez hozzájárulhasson.⁶⁶ Az elemző tehát nem az adott műalkotás advocatus Dei-je, hanem meg akarja könnyíteni a „szívből jöttek”, hogy „eljusson a szívekhez” (Beethoven szavai ezek, melyeket *Missa Solemnis*-ének Kyrie tétele fölé írt); az elemző egy olyan hosszú korszak kényszerű szülötte, amelyben *szükség van* erre a közvetítésre. Felmerül azonban a kérdés, szükség van-e egyáltalán az *Érzelmek iskolája* esetében „szentté avatási perre”. A kérdést módosítva: laikus szentségeink között van-e ez a regény, és ha nem, akkor miért nem? Eljutott-e a szívekhez, s ha nem, miért nem?

„... valami olyan furcsa eposzt sejtet, amelyből hiányzik a levegő, amelynek nincs szárnya, hogy magasba röptse, s egészében leginkább egy hatalmas ballonra emlékeztet, amelyet csupa selyemből varrtak össze jó erősen, majd türelmesen fölfűjtak, de amely mindazonáltal a legkisebb hajlandóságot sem mutatja, hogy fölemelkedjék a földről.”⁶⁷ E Flaubert-regény hatása a korabeli közönségre, a kritikára, sőt, az író közvetlen barátaira, valamint a későbbi olvasókra és kritikusokra, egészen napjainkig – kétértelmű, nyugtalanító. Olvasói csodálattal adóznak ugyan írásművészetének, a mondatok „mágijának”, de ez kötelező adónak tűnik, mert ugyanakkor az elismerésbe tanácsatlanság, a „valami furcsa eposz” hatására ébredő tanácsatlanság vagy éppen leplezett fölháborodás vegyül. A kortársaknál nagyon is meghatározott politikai fölháborodásról van szó, egyesek éppenséggel az erkölcstelenség (pesszimizmus, kiúttatlanság – „szívtelenség”) vádját hangoztatják, de a későbbi kritikusok esetében már az aktuális dühnél valamiféle mélyebb, „megmagyarázhatatlan” zavar, az *önmagát megfogalmazni képtelen irritáció* uralkodik.

Flaubert-nek már eleve rossz előérzetei voltak a fogadtatást illetően, nyilván az alakuló mű láttán. Még 1868-ban, a munkálatok közben jósolja George Sandnak írt levelében: „*A hazafiak nem fogják megbocsátani nekem ezt a könyvet, de a reakciók még kevésbé!*” Annyi baj legyen, én úgy írom meg a dolgokat, ahogy érzem (felfogom) őket, azaz úgy, ahogy hitem szerint léteznek”. (A G. Sand, 5. VII. 1868. In: *Corres-*

⁶⁶ Jellemzőek Flaubert-nek ide is érthető mondatai: „Mutasson nekem olyan kritikát, amelyet *maga a mű* izgat, mélyrehatóan? Igen finoman elemzik a környezetet, melyben létrejött, meg az okokat, melyek létrehozták; de a *nem-tudatos* poétikája? honnét származik? a szerkezete? a stílusa? az író szempontja? Soha! Az effajta kritikához nagy képzelőerő és nagy jószág kellene, vagyis mindig tetterre kész képesség a lelkesedésre, továbbá *ízlés*, ami még a legjobbakban is ritka adomány, olyannyira, hogy egyáltalán nem is beszélnek róla.” George Sandnak, 1869. február 2. In: *Flaubert levelei* (Gondolat, 1968), 225.

⁶⁷ HENRY JAMES: *Gustave Flaubert*. In: *Írók írókról* (Európa, 1970), 28.

pondance, III. [Charpentier, 1903] 364.) Nagyon is határozott közelmúlt- és jelenkorrajza, aktuális panorámája azután a megjelenéskor valóban kellemetlen sebeket ejt „jobbra-balra” a francia értelmiségben, hirtelen kifakadásokat kelt a Második Császárság akkor már amúgy is egyre idegesebb sajtójában. Csak néhány példát említek. „Kedves jó mesterem, az Ön öreg trubadúráját ugyancsak befeketítik az újságok. Olvassa el a hétfői *Constitutionnel*-t és a ma reggeli *Gaulois*-t . . . Ezek a jó urak az Erkölcs és az Eszmény nevében tiltakoznak! . . . Fűtülök rájuk! De azért csodálkozva kérdelem, miért ennyi gyűlölet és ekkora rosszhiszeműség? . . . Hallom, Rouen nyárspolgárai a véretem vennék »Roque apó meg a tuileries-i kánkán« miatt. *Úgy vélik, meg kellene akadályozni az ilyenfajta könyvek kiadását . . . meg hogy én kezek fogok a vörösökkel, szítom a forradalmi szenvedélyeket* stb. stb! . . . Mindegyik lap idézi hitványságom bizonyítékául a török hölgy epizódját, amelyet persze egészen kiforgatnak; Sarcéy meg de Sade márkihoz hasonlít, bár bevallja, hogy nem olvasta! . . . *Csak azt kérdelem magamban, mire való a könyvkiadás?*” (George Sandnak, 1870. In: *Flaubert levelei* [Documenta Humana, é. n.], 195–196. — Kiemelések tőlem — B. P.) — Másutt pedig: „Kedves Mester, az Ön öreg trubadúráját hallatlan módon megtapossák. Az emberek, akik olvasták regényemet, félnek beszélni velem, attól tartva, hogy kompromittálják magukat, vagy egyszerűen azért, mert szálnalmat éreznek irántam. A lenézőbbek úgy találják, hogy csupán tablókat csináltam, és hogy a kompozíció, a megmintázás teljesen hiányzik! Saint-Victor, aki Arsène Houssaye könyveit szokta magasztalni, az enyémről nem akar cikket írni, mert túl rossznak találja. Hát így állunk”. (G. Sandnak, s. d. In: *Correspondance*, IV. [id. kiad.], 8–9.) — Az álszent felháborodás még a kiváló Barbey d’Aurevilly cikkéből is (*Constitutionnel*) árad, Sarcéyról nem is beszélve. A francia sajtó szinte egységesen ellenséges: a *Le Temps*-ben Scherer, a *Journal des Débats*-ban Cuvillier-Fleury, a *Revue de Deux Mondes*-ban Saint-René Taillandier, a *Figaró*-ban Cesena, a *Paris*-ban Duranty; a közönség pedig, az átlagolvasó, teljesen közömbös. De még a késői ítéletek között is, évtizedekkel később, találunk ellenséges vagy tartózkodó megnyilatkozásokat, így Valéryét, Charles Maurras-ét, Claude Roy-ét. A regény fogadtatásához lásd: René Dumésnil: *Gustave Flaubert*. Id. kiad., 260–264.; Jacques Suffel: *Gustave Flaubert* (Classiques du XIX^e siècle, Éditions Universitaires, 1958), 86. E. H. Rheinhardt: *Gustave Flaubert: Die Erziehung des Herzens* c. esszéje in: *Der magische Schrein* (Paul List Verlag, München, 1956), 144–146. ill. az *Éducation de la presse sur L’Éducation sentimentale* c. fejezet (693–702.). Jellemző, hogy e függelékben mindössze *három* igazán elismerő, értő, és meleg hangú *magánlevelet* olvashatunk: Théodore de Banville-től, Taine-től és Hugótól (702–704.).

Jellemző módon, kivált az utóbbi évtizedek olvasója, aki az elképesztően változatosnak látszó életmódok valójában sivatagi monotonijában él, miközben a legújabb átlagművészet raffinált drogjainak hódol, ez az olvasó hajlamos arra, hogy olyan műveket és mestereket, amelyek és akik még a XX. század előtt, *profetikus aggodalommal, de a formálás kíméletlen nyugalma*val fejezték ki ennek a későbbi, barbár civilizációnak a keletkezését és kibontakozását⁶⁸ — nos ez a késői olvasó hajlamos arra, hogy saját, polgári előtörténetének egyes regényeit, „krónikáit” gyakran ne bírja elviselni. És: elol-

⁶⁸ Ez a kifejezés, illetve szókapcsolás Flaubert-től származik, s egy 1859-es keltezésű jegyzet lapjára utal: „A nagy társadalmat úgy lehet megírni, . . . hogy bemutadjuk a Barbárság és a Civilizáció harcát vagy inkább az Összeolvadását.” Idézi: SUFFEL: *i. m.* 73. o.

vasni. Talán éppen azért, mert Flaubert-nek is, mint a többi, különösen magányos kortársának az volt a hivatása, „hogy aláaknázzák azt, ami korhadt és pusztulásra érett, kíméletlenül leleplezzenek minden élethazugságot, exorcizáljanak minden kísértetet, és utat készítsenek valami ismeretlen új felé.”⁶⁹ Újabbkori olvasónk és elemzőnk minél inkább megfélekedett – megfélekedezhetett – a múlt század tapasztalatairól, minél végzetesebben kihasználatlanul hagyjuk ezt a nekünk szóló tradíciót, annál inkább elfogadtuk a XX. századi művészet derékhadának egyre bonyolultabbnak és „komikusabbnak” tetsző, „enigmatikus” konstrukciós fogásait, egyre monotonabb társadalomkritikáját és egyre virulóbb, egyhangúan mesterkéltnál ál-köznylevét. A száztíz éves *Éducation sentimentale* ilyen módon máig nem szalonképes, illetve ásatagon „harmonikus”, és ugyanakkor furamód „vigasztalan” műnek számít; inkább afféle homályos viszolygást keltő, „szívünkötől” távol tartott, idegesítő klasszikus. Mert: képtelenül lesújtó üzenete túl egyenesen szól nekünk ahhoz, hogy éppen a könyv jelentéséről szólván úgy tegyünk, mintha „nem egészen” értenénk, mintha nem tudnánk „mit kezdeni vele”.

A zavar sokszor annyira öntudatlan, az irritáció annyira „mélyre megy” (hiszen az *Éducation sentimentale* sokszor tudatosíthatatlan élességgel és kíméletlenséggel vág modern életünk elevenébe ahhoz, hogy *igazi jelentését ne merjük elismerni, felismerni*), hogy Babits például, aki nem tartozik a fent említett „újakhoz”, hanem e könyvnek igazi csodálója, Flaubert-nek pedig értő olvasója volt, mégis, szinte öntudatlanul, gyanakszik és gúnyolódik e műről írva: „*Ez a végletekig szürke és sivár képe az életnek: Flaubert legbensőbb lírája*”.⁷⁰ Ilyen és hasonló méltatások, amelyek elárulják a hódolatba önkéntelenül vegyülő bosszankodást és viszolygást, a kritikai hagyomány kulcsszavaivá avatják az *Érzelmek iskolája* esetében a „szürkét”, a „banálisat”, az „üreset”, mintegy minősítésükkel saját „ürességüket”, vagyis a *jelentés* el nem ismerését leplezve le. Ezek aztán olyan summás ítélethez vezetnek, mint pl.: „[a szereplők] minden egyes kaland után csak kisebbek lesznek, menetelnek a semmi felé.”⁷¹ A minősítések és kulcsszavak mintha *fonák módon*, egy irodalomkritikai-szociálpszichológiai *neurózis formájában váltanak valóra* Flaubert vágyát, hogy megírja egyszer a „*Livre sur rien*”-t.⁷² De vajon tényleg megírta-e az *Érzelmek iskolájában* a „semmi könyvét”, és vajon ezért jutott-e neki ez a klasszicizált és viszolygó utóélet? Vajon nem maga az író sejtett-e meg a valódi okot, amikor ezt mondta róla többször is: „*hiányzik belőle a perspektíva hamissága*”?

Vajon nem tévesztette-e össze az elemző a neurózist az esetleg jogos – de nem megfogalmazott – esztétikai kétellyel? Hiszen az *Érzelmek iskolája* valóban nehezen

⁶⁹ Szerb Antal Ibsenről írva jellemzi eképpen a múlt század második felének egyes alkotóit. In: *A világirodalom története* (Magvető, 1958), 722.

⁷⁰ BABITS MIHÁLY: *Az európai irodalom története* (A Nyugat kiadása, é. n.), 629. (Kiemelés – B. P.)

⁷¹ FERDINAND BRUNETIERE: *Le roman naturaliste* (Paris, 1883), 147.

⁷² „Ami szépek tűnik számomra, s amit szeretnék megcsinálni – egy könyv a semmiről, egy minden külső megkötés nélküli könyv, amely stílusának pusztán belső ereje révén megállna önmagában, miként a Föld a levegőben, támaszték nélkül, egy könyv, amelynek szinte semmi cselekménye nem lenne, vagy legalábbis amelyben a cselekmény szinte láthatatlan lenne, ha lehetséges egyáltalán. Ilyenek a legszebb műalkotások, amelyekben az *anyag* a legkevesebb; minél inkább megegyezik a kifejezés a gondolattal, minél inkább tapad a szó a gondolathoz és minél inkább láthatatlanná válik, annál szebb.” Louise Colet-nak, 1852. július 16-án. Idézi: DUMÉSNIL: *La vocation de Gustave Flaubert* (id. kiad.), 211–212. (Kiemelés – B. P.)

olvasható és elviselhető regény! Nehezen olvasható, mert nehezen elfogadható belőle bármi is. Nem azonosulunk, *nem azonosulhatunk vele – így van megírva*. Az olvasói nehézség fennáll, mégpedig annak ellenére, hogy közvetlen „költői”, stilizációs foka alacsony, és látszólag nem több, mint egy eseményekben gazdag, melankolikus, polgári sztori – vérbeli, de átlagos epikai anyag, a XIX. században. Rá hatványozottan illik Novalis *Wilhelm Meister*-kritikája. Rendkívüli, de „antipoétikus” megkonstruáltságával egy, az elviselhetőség határáig növesztett, „értelem nélküli” világot nyújt át az olvasónak, miközben látszólag még minden a régi „helyén van”, polgári átlagsztorit olvasunk, s csak egy bizonyos idő múlva kell felismernünk, hogy mindez – elviselhetetlen.

Flaubert tehát mintha tudatosan, aszketikusan lemondana minden hatásról,⁷³ és az „ellenfények” sugarait is mintha eleve letompítaná, megfakítaná, „költőietleníténi”, a *nem visszaverődő matéria* szellem nélküli démoniája segítségével. Mintha a konstrukció – a tempó az ívek megtörése, a diszkrét kauzalitás stb. – fontosabb volna számára a mű „metafizikájánál”, életénél.⁷⁴ Mintha Flaubert a rendkívüli megkonstruáltság ellenére sem akarná akárcsak egy pillanatra is legyőzni az alapanyag brutalitását, elemeinek kemény egymásmellettségét, sőt, mintha a könyv egész hatásmechanizmusa folyton éppen erre irányítaná az olvasó figyelmét. . . . Könyve valóban nem akar elementáris lenni! A stilizált, bulvárízű finálé, Frédéric és Deslauriers öregesen sikamlós visszaemlékezése, maga a hiányzó – és az olvasó számára (a polgári világ „egyetemes” olvasója ez) elviselhetetlenül és kegyetlenül hiányzó – perspektíva.

Ezt a tényt úgy is lehet értelmezni, mint pl. Lukács marxista korszakának bizonyos szakaszaiban, hogy a későpolgári irodalom társadalomkritikája elveszti szociális – sőt: gazdasági⁷⁵ konkrétságát, és általános kultúrkritikává fajul. De föl lehet fogni úgy is, miként Adorno (vagy a Flaubert-legenda más előljárói), aki szerint a „tisztá ábrázolás”, a „tisztá önmagunkba zárt dolgok” leírására törekvő művészet flaubert-i *elve* – illúzió, amelyben a Reflexió „törvényen kívül rekesztett . . .”, és így voltaképpen az opposíció nélküli társadalommal adekvát, eldologiasodott regényforma jön létre, ugyanis: „Minél kevésbé lehet eseményeket önmagukban értelmeseeknek feltételezni, annál inkább illúzióvá lesz az esztétikai alakzatnak mint megjelenés és elgondolás egységének az eszménye.”⁷⁶ Amikor azonban a „reflexió kirekesztésének” *nemcsak esztétikai* vádját

⁷³Pl. Huysmans-nak írja 1879 februárjában v. márciusában: „*A Vataud nővérek*ből éppúgy hiányzik a *távlat családja*, mint az *Érzelmek iskolájából*. Nem fokozódik benne a hatás. Az olvasónak a regény végén is az a benyomása, ami az elején volt.” In: *Flaubert levelei* (id. kiad.), 299.

⁷⁴Füst Milán, aki a maga „ravasz” módján nagyon is megértette Flaubert jelentőségét, mélységeit, de a stílusát, módszerét övező legendát és divatot veszélyesnek ítélte, esztétikai előadásaiban így beszél a „neoflaubert-i iskoláról” és a „fogalmazás túlértékeléséről”: „Mert mit tanultak pl. a jelenkor írói is Flaubert-től? Híres volt szorgalmáról és fogalmazási szenvedélyéről. Csak épp hogy nem ezek a tulajdonságai hozták létre jó regényét, a *Bovarynét*, hanem mindenek előtt a tehetsége. . . . A következő balhít van elterjedve róla: minthogy még ő maga is . . . arról a *prolongált ihletről* sohasem beszélt, amely őt legjobban jellemezte, ezzel szemben igen nyomatékosan hirdetett olyat, hogy: szorgalom és szorgalom . . . – mondok ő, e nemes Flaubert minden tekintélyével a jó fogalmazás fontosságára hívta fel a világ figyelmét.” *Látomás és indulat a művészetben* (Akadémiai, 1963), 200.

⁷⁵Vö. LUKÁCS GYÖRGY: *Adalékok az esztétika történetéhez*, I. (Magvető, 1972), 654.

⁷⁶THEODOR WIESENGRUND-ADORNO: *Kísérlet „A játzsma végső” megértésére*. In: *A dráma művészete ma* (Gondolat, 1974), 327. Adorno ebben a gondolatmenetben (és még számos, más helyen is felmerülő ilyen tartalmú-módszerű fejtegetésében) akarva-akaratlanul a mechanikus tükrözés-

próbálom cáfolni, hogy éppen „reflexiónélküliségben” mutassam fel az intenciót e világ kritikai reflektálására, akkor különös módon Adornótól kell kölcsönöznöm azt az igen termékeny gondolatot, amely a „drasztikus kifejezéssel”, a pusztai művészi oppozíció „reményen túli” erejével és jelentőségével kapcsolatos. „... még sohasem hangzott ennyire igaznak az iszonyat, s *azáltal*, hogy megszólal, ismét rátalál feloldó erejére...”⁷⁷ Nem véletlenül fogalmaztam előbb, hogy Flaubert mintha nagyon is nem akarna elemetárí hatást elérni. Nos, az aktuális – száztíz éves – hatástalanság, és a mélyebb – megformált, tehát érvényes – hatás titkát éppen e kettő rejtélyes dialektikájában látom. Flaubert műve posztulál egy effektíve nem létező, de lehetséges, kialakítandó befogadói magatartást. A perspektíva hiánya *első fokon* azonban szó szerint értendő: ténylegesen megfelel az *állandósult átmenetiség* monoton világállapotának, amit Flaubert sehol sem „transzcendál”. De minél inkább ezt és csak ezt ábrázolja, minél „fetisiztikusabbnak” hat a regény, annál inkább érvényteleníti, megsemmisíti a szó ironikus értelmében (ezzel, mint láttuk, a műfaj szintjén is fordulatot hoz létre). Az átmenetiség ui. az *Érzelmek iskolájában* – végtelen pillanat, és e paradoxon éppúgy érvényes *itt*, mint a mű összes eddig említett „lehetetlenségei”. Az Időnek mint centrumnak a hatalma, a depravatio modern – értékközömbös,⁷⁸ pusztai előrehaladása, fonákjáról mutatja „öröknek”, statikusnak az átmenetiséget. E mű radikálisan ismétlés nélküli, lineáris ideje a biográfia paródiája, a nevelődésnek egyenesvonalúságában való kiüresedése, mindez a modern élet szubsztancia nélküli, „sehonnan-sehová” átmenetiségéből születik, abból, hogy ez az időfolyamat az egyetlen, negatív „szubsztancia”, ami egyáltalán megmarad. Erre az átmenetiségre az *Érzelmek iskolája* nemzedékének tudatában és életében nem következik többé „szükségszerűen” és „logikusan” *valami*. Az idő emberi artikulációja hullik szét, az idő – történelem nélküli „istenítéletté”, ironikus princípiummá nő. De az átmenetiségnek szűkebb jelentése is van a könyvben. Olyan korszak ez, 1840-től, 1851-ig (vége felé a 48-as cezúrával), amelynek nincs jellege, szellem és forma nélküli, látszólag nagyon is ésszerű – káosz. Éppen ésszerűségeiben az. Olyan átmenetiségtudatról van szó itt, amely kezdi fölszámolni a történelmi tudatot, tapasztalatot, az emlékezetet, de még nem

elmélet és a vulgárszociológia metódusát követi; kijelentése azt a szellemet árasztja, amely közvetlen és egyenes, hamisan egyszerű összefüggést tételez művészi módszerek és művészi elvek, művészi és társadalmi képződmények között.

⁷⁷ TH. W. ADORNO: *Arnold Schönberg* c. tanulmánya. In: *Zene – filozófia – társadalom* (Gondolat, 1970), 161.

⁷⁸ Flaubert időfelfogása, művészi *gyakorlatában*, ortodox racionalizmusa ellen fordul, amennyiben az *Érzelmek iskolájában* a lineáris idő független, sőt idegen az értékakkumulációtól, „nem hoz létre semmit”, csupán szimulálja, és nem konstituálja a világ értelmese megragadását a kauzális szerkezetekben azáltal, hogy ezek mint egymás mellett, összefüggés nélküli diszkrétumok jelennek meg. Szemléletileg az *Érzelmek iskolájában* „haladás, érték és idő” széttartó fogalommal lesznek, nem tartoznak többé szükségképpen együvé, ahogyan félezer év racionalisztikus köznapi tudatában, polgári felfogásában tükröződött. Delacroix naplójának sorai szinte kínálják az esztétorténeti összevetést: „A mi generációnk és a bennünket megelőző generáció vak bizakodása az emberiség új korszakának eljövételében... bizonyára az *egyetlen záloga* marad a jövő sikerének. (...) Nem világos-e, hogy a haladás, vagyis a dolgok előre haladó fejlődése, jó és rossz irányban, a társadalmat e pillanatban a meredek szélére sodorta, amelybe bele is zuhanhat, hogy egy tökéletes barbárságnak adja át a helyét? És vajon az oka, az egyetlen oka ennek nem abban a földön mindent uraló törvényben, nem a változás szükségszerűségében rejlik-e, *akármilyen is ez...*?” *Delacroix naplója*. Officina könyvtár, 1942, 39–40. A feljegyzés 1849-ből való. (Kiemelés – B. P.)

változtatja át teljesen modern romhalmazzá, mert éppen a konvenciók földidéződésével megtagadásával, a romboló emlékezettel (a másodlagosság személyes és történelmi ábrázolásával) kívánná „kilépni”. Abból, hogy e világ jelenségei teljesen efemerek, nem következik itt az az intenció, hogy *valaminek* az utó- vagy előjátéka lenne; nem termékeny átmenetiség ez. Ellenkezőleg: azt sugallja, hogy „itt nincs út”, hogy e *nem tartós* jelenségek, a maguk kaotikus egészében, *egy tartós átmenetiség* képződményei, minél kevésbé integrálhatók, annál masszívabbak. Az elvileg lehetséges kivezető kapuk perspektívája az *Érzelmeik iskoláján* belül teljesen elfogadhatatlan, a kérdésnek nincs értelme itt, föl sem tehető. De miközben az *Idő parttalan átmenetiségbe* zárja az *Éducation sentimentale* világát, éppen a „kivezető kapuk”, a perspektíva tüntető hiánya változik útmutatássá, utalássá.

A „perspektíva hiánya” ui. *másodfokon* már nem szó szerinti, mert e világállapottól való elidegenítés, a leszámolás gesztusa rejlik mögötte. Az alakoknak, Arnoux-nénak, Frédéricnek, Rosanette-nek, Louise-nak, Dussardier-nak és viszonylataiknak ideális létezése, csillagtávból sugárzó ellenfényük teljesen elvont, irreális, *de fennálló* „másik” arcuk e lehetőségnek éppen az irreális általi effektív kizárásával az ember és az emberi viszonyok ideáját szuggerálja. Hihetetlen távolságuk, csak ideális, nem reflektált jelenlétük, éppen a hiányuk, elmosódásuk az *Idő* romboló effektivitásában, a modern létezésében, egy sokszorosan közvetett, *de hirtelen* elementáris, evidenssé változó humánus megértést és egyetértést szabadít fel. Ez a hirtelen evidencia azonban csakis a mű orientált befogadási fokozatain túl, egy nem létező, csak fennálló posztulált megértésben és egyetértésben válik lehetségessé.

Ha igaz az, hogy a fabula szintjétől az *Idő* princípiumáig, a kettő egymást átható mozgásában a paródia és a másodlagosság uralkodik, akkor nem jöhet létre többé a klasszikus regényekkel adekvát befogadói „reflex” sem, az azonosulás, amit még Diderot követelt. Ha igaz az, hogy a tempóeljárás révén diszkrét-önmegsemmisítő kauzális szerkezetek, mozaikok, megtört ívek és váltások látszólag „legkevésbé megszerkesztett” halmaz a könyv, akkor a befogadás első, „aktuális” szintje: szükségképpen ezzel az önarcképpel, a modern élet fetisizisztikus jellegével szemben megnyilvánuló irritáció, a „nem hasonlít” elutasító gesztusában — *beismerés*. A darabosság, a váltások „kiismerhetetlen” logikája és a monotónia, az értelemnélküliség, illetve a széthullott, megzavart értelem az, amit első szinten „felfog” az olvasó. A matéria, amely nélkül nem jöhetett volna létre ez a világábrázolás, *itt* még szinte elfedi, szétmorzsolja a mű voltaképpen, szellemi értelmét. Flaubert maga orientálja ilyen módon olvasóját: „először” csak e matéria brutalitása és értelemnélkülisége felé, deformációi, parodisztikusságai révén viszont már erre a szellemi értelemre, világképre, anélkül azonban, hogy eloldaná a matéria effektív perspektívanélküliségétől. *Ha pedig deformálnia kell mindennek itt, deformálnia kell az olvasatnak is.* Így lesz a konstrukció duális eljárása mélyebb értelemben, a befogadás szintjén is érvényes. Egyszerre „hatástalan”, egy aktuális és azonosulást követelő olvasótípusra, a polgári világ „egyetemes” olvasójára,⁷⁹ és mélyen „hatásos”, mert negatív, a semmiség kimondásával kifejezi az adott világ meghaladhatóságát, benne az aktuális olvasóval is. A polgári regény és bensőség (az olvasó is) radikális társadalom- és önkritikája ez, és ez a vonás,

⁷⁹ „...mert végtére is, nincs egyéb, csak ez: Harsogás, Dagály, Túlzás.” Ivan Turgenyevnek, 1876. december 14-én. In: *Flaubert levelei* (id. kiad.), 273.

mint láttuk, magában a műfajban mint polgári műfajban sui generis benne rejtett, és itt, nagyon is „homológ” formában, paradox módon explicitté vált. Önkritika, amennyiben minél inkább egy olajozottan előrehaladó „sztorinak” látszik, minél inkább olvasmányosnak tűnhetne *elvíleg*, annál inkább használhatatlanná, működésképtelenné tesz minden hagyományos olvasói „reflexet”, és ilyen értelemben – olvashatatlan. Flaubert-rel a regényíró végleg megszűnik „szívbéli” történeteknek, a bensőségnek a krónikása lenni.⁸⁰ Így pedig óhatatlan az olvasó, a befogadó saját „szívbéli” világát, látszatokból és konvenciókból „jó erősen összevarrt” kozmoszát destruálja, diszkreditálja – a modern élet olvasóját valóban nem engedi magához. Itt a befogadói magatartásnak a formálásában való meghatározását, körvonalazását ugyanaz a „deformáció” jellemzi, mint a konstrukció, a szűzsévé alakítás, a műfaj szintjét: a látszatok rémuralmán, a sklovszkiji értelemben vett automatizmus mindent romboló monotóniáján, hatalmán *keresztül* jön létre a mindent *megváltoztató* deformáció.

E széthullott, evilági-társadalmi lényeg helyén azonban a flaubert-i művészetben, minden ideális ellenfény ellenére, sőt éppen azok távolsága, lehetetlensége révén, nem a világ transzcendens szemlélete, nem a nosztalgia vagy az utópia „stílusa”, nem a hiányzó „lényeg” ideologikus megkonstruálása, a távlat csalása áll, és nem is az „esztétikai kultúra” arisztokratikus ígéhirdetése, nem a „lélek aktivitása”, nem az elit ember agyonigazolt és glorifikált, magánynak nevezett *gőgje* kompenzálódik a tökéletes formában, hanem az illúzió nélküli művészi kényszer, a *megbízás nélküli küldetés*: „metafizikával sose fogja eloszlatni a homályomat, sem az enyémet, sem másokét.”⁸¹

Ilyen értelemben tehát nemcsak a mű elemeinek és a műfaj konvencióinak, hanem a befogadásnak a – legalábbis posztulált – átváltoztatásáról,⁸² funkcióváltásáról is beszélhetünk. Egyszerre szól, „hatástalanságában”, irritációjával egy aktuális olvasóhoz, és azon belül egy *másik* befogadói – emberi – lehetőséget villant föl. Ezt maga a mű konstruálja azzal, hogy a közvetlen hatást megszünteti, széttöri: „Állandó rettegésben élek e miatt az átkozott könyv miatt. Csak egészében kapja meg a jelentését. Semmi szép *részlet*, semmi csillogás, és folyton ugyanaz a helyzet, azt kell különböző változatokban bemutatni.”⁸³ Flaubert könyve minél inkább csak Zeitbild, a szó régi értelmében vett társadalmi regény,⁸⁴ aktuális felületével éppen annak a világnak aktualitását morzsolja fel, érvényte-

⁸⁰ Vö. JÜRGEN HABERMAS: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása* (Gondolat, 1971), 76–78.

⁸¹ George Sandnak, 1875. december 20-a után. In: *Flaubert levelei* (id. kiad.), 262.

⁸² Talán ezzel a funkcióváltással magyarázhatjuk a regénnyel kapcsolatos pszichózist, amely utóéletét is elkíséri: a polgári világ minden szférájának semmissége, amely művészileg páratlanul megformált módon fejeződik ki, *szinte személyesen* az olvasó elevenébe vág, ezért lehet olyannyira „taszító” ez a mű, könnyen lehet „nem szeretni”.

⁸³ A mondat ugyan a *Bouvard és Pécuchet*-re vonatkozik (Zolának írt levél, 1877. október 5-én), de érvényesnek érezzük az *Éducation sentimentale*-ra is. In: *Flaubert levelei* (id. kiad.), 282.

⁸⁴ Több helyről, pontosan lehet tudni, mennyire aktuális szándékok vezették Flaubert-t az *Érzelmeik iskolája* írása közben: közismert az a keserű-groteszk megjegyzése, miszerint ha az emberek figyelmesebben olvasták volna *Éducation*-ját, akkor nem következett volna be 1870–71 . . . Vagy: „És mindezt abból az egyetlen célból, ahogy kortársaim szemébe köpjem a csömört, melyet bennem keltenek! Mert végül el fogom mondani, hogyan gondolkodom róluk, kifúvom a dühömet, kiöklendek a gyűlöletem, kihányom az epém, kipurgálom a felháborodásom!” Idézi: MAUPASSANT: *Flaubert* című híres esszéjében (Kultúra könyvtár, 15. é. n.) 91. Vagy: „*Süllyedjünk el hát a förtelmes Burzsoában, és ne kívánjuk megpillantani a XX. századot.*” Idézi: SUFFEL: i. m. 132.

leníti. Ennek az elidegenítésen át elidegeníthetetlen főműnek a világa éppen zárt immanenciája révén *nyílik fel*, hogy ne önmagát „termelje újra” végtelenül: „Ő, hát azt hiszi, hogy amiért azzal töltöm az életemet, hogy harmonikus mondatokat szerkesztek, és kerülöm az asszonáncokat, nincs meg a magam szerény véleménye a világ dolgairól? Sajnos megvan! és meg fogok veszni bele, ha nem mondom ki.”⁸⁵ A modern életet annak és csak annak mutatta, ami – brutális látszatok káoszának, héj-emberek anarchiájának. Antipoétikus kíméletlenségében, a „társadalmi formákhoz” való képtelen odaláncoltságában, „fölemelkedni képtelen” voltában – fölszabadító. Mert nem lehet bélyegesebb az a világ, amelyből „csak” a hiány regényét lehet megalkotni. „Nem tetszelgek a sivárságban, higgye meg; de nem cserélhetem ki a szememet. Ami pedig azt illeti, hogy nincs meggyőződés: sajnós, fojtogatnak a meggyőzések. Majd szétrobbanok a visszafojtott haragtól és fölháborodástól.”⁸⁶

⁸⁵ George Sandnak, 1866. szeptember 29-én. In: *Flaubert levelei* (id. kiad.), 222.

⁸⁶ Uo., 262. Ugyanannak, 1875. december 20. után.

Csehov lírai tragikomédiája

EGRI PÉTER

Csehov a komikus és komoly novellának már egyaránt mestere, amikor egyfelvonásos komédiáit színpadra lépteti. E rövid vígjátékok maguk is novellisztikus fogantatásúak; kihelyezett, gyakran szélsőséges helyzetben villantják fel egy-egy köznap figurárcélját vagy jellemét, váratlan s nem ritkán véletlen fordulattal emelik ki egy-egy alak vagy társadalmi képlet szükségszerű vonásait, s mintegy dramatizálják a színpadra állított novella csattanóját.¹

Csehov novellaalakjai az *Országúton* (1885) című egyfelvonásos melodrámban léptek volna fel először a színpadra, ha a cári cenzor be nem tiltja az előadást. A történet, mely az *Ősszel* (1883) című novella adaptációja, egy kocsmában, afféle éjjeli menedékhelyen játszódik egy viharos éjszakán. Passzív főszereplője, Borcov egykor gazdag földesúr volt, de miután felesége, Marja a lakodalom napján elhagyta, s ügyvéd szeretőjéhez költözött, és tollasodó sógora egy vissza nem fizetett kölcsön révén kifosztotta, ivásnak adta fejét, s a cselekmény idejére annyira elszegényedett, hogy a kocsmárosától kénytelen ingyen italt koldulni. Történetét – a dráma novellisztikus jellegét ezzel is erősítve – egy szállást kereső utas, Kuzma mondja el, ki egykor Borcov apjának jobbágya volt, s annyira meghatja vele az ivó ágrólszakadt lakóit, hogy Borcovot menten vodkával vendégelik, s Merik, a kötekedő, de aranyzívű csavargó saját fekhelyét kínálja neki. Az érzelmesen színezett dráma akkor ér tetőpontjára, amikor egy előkelő hölgy, míg kocsiját javítják, betéved az ivóba, s a kocsmáros történetesen éppen Borcov mellé ülteti, aki megdöbbenve és reménykedve ismeri fel benne feleségét, de az asszony tudni sem akar róla, s a felbőszült Merik, Borcov sorsában a magáéra ismerve, e felismeréssel azt egy villanatnyi időre általánosítva, és a dráma aktív hősévé növekedve, baltát fog Marjára. Az asszonyt megmentik, s Merik zokogva rogy le fekhelyére.

Az öt rövid jelenetben megkomponált egyfelvonásos a hagyományos ötfelvonásos dráma technikájának kicsinyített másával kísérletezik, de epikus miliórajzzal is szolgál, és a drámai csúcspontot úgy alakítja ki, hogy az egyben egy novellisztikus történet fordulópontja, csattanója is legyen.

¹ Vö. BENTLEY, E.: *Apologia. Preface to The Brute and Other Stories by A. Chekhov*, edited by E. Bentley and Th. Hoffmann. New York, 1968, IV–V. – PAPERNIJ, Z.: *A. P. Csehov*. Ford. Bárány György, Budapest, 1963, 31–6. – HINGLEY, R.: *Introduction to the Oxford Chekhov*. London, New York, Toronto, 1968, Vol. I, 2–3, 7. – VALENCY, M.: *The Breaking String: The Plays of Anton Chekhov*. New York, 1969, VII. – MELCHINGER, S.: *Anton Chekhov*. Translated from the German by E. Tarcov. New York, 1972, 155.

Novellát (*Kalkhasz*, 1886) dramatizál Csehov következő egyfelvonásosa, a *Hattyúd* (1887–1888) is. A mindössze 27 éves, érzékeny fiatalember félelmetes beleélő készséggel tudja megformálni egy 68 esztendő komédiás vergődését a tartalmas élet s az öregkori kifosztottság, a siker vágya s a magány ténye között. Az alkalom: Szvetlovidov jutalomjátéka; a szín: egy előadás után megürült vidéki színház sötétségbe borult színpada; a keret: az öreg, részeg bohóc és a vén, aggodalmaskodó sűgő párbeszéde; a cselekmény: a meg nem valósult emberi és színészi lehetőségek, szerelmek és szerepek megidézése; a műfaji mozgás: a mulatságos helyzetkomikumnak sorsszerűen kötött lélekrajzba történő átfordulása; a forma: egyfelvonásos, színpadra emelt novella, mely csak az összeomlás végső akkordját üti le – meglepő drámai biztonsággal.

A *Medve* (1888): „tréfa egy felvonásban”,² könnyed kézzel papírra vetett bohózat, mely Csehov karcolataival tart rokonságot. Gyorsan pergő cselekménye arról szól, hogyan hódítja meg Popova, a holt férjének örök hűséget fogadó fizetéseképtelen, de szép özvegyasszony medveszerűen faragatlan s a női finomságot hangosan szidalmazó hitelezőjét, Szmirnovot, amikor elfogadja párbajkihívását.

A *Leánykérés* (1888–1889) szintén egyfelvonásos tréfa, bővérű, temperamentumos komédia Lomov földbirtokosról, Csehov képzelt betegéről és Nataljáról, a szomszéd birtokos szókimondó leányáról, akinek Lomov fekete frakkban és nagy körülménységgel megkéri a kezét, s aki mielőtt igent mond, parázs veszekedéssel bizonygatja, hogy a kettejük birtokának határán fekvő Bivalyrét az övé, s hogy az ő vadászkutyájuk jobb, mint Lomové. Ezzel egyúttal leendő férje helyét is kijelöli a házban.

A *Tatyána Repina* (1889) A. Sz. Szuvorinnak, Csehov barátjának és kiadójának s a Novoje Vremja szerkesztőjének azonos című darabjához írt groteszk folytatás.

A Szuvorin-mű alapja és ösztönzője egy valóságos, életbeli drámai esemény. 1881-ben a jól ismert színésznő, E. Kadmina fellépett A. Osztrovszkij és S. A. Gedeonov *Vaszilisz Meletyev* című darabjában, melyben Rettenetes Iván hitvesét játszotta. Szerepe szerint öngyilkosságot kellett elkövetnie, s Kadmina valóban megmérgezte magát, hogy hűtlen szerelmesét megbüntesse. Egykori imádója ott ült a nézőtéren. Szuvorin drámájában (1886) Tatyána Repina pusztítja el magát méreggel, amikor hűtlen szerelme, Pjotr Szabinyin Vera Olenyina kedvéért elhagyja.

Csehov egyfelvonásosában Szabinyin és Olenyina esküvőjén vagyunk. A végeérhetetlen szertartást számos körülmény zavarja. A katedrálisban nagy tömeg zsúfolódik össze, a levegő fojtott, a hőség alig elviselhető. A figyelmetlen gyülekezet köznapi észrevételei triviális ellenszólással ellentétezzék az agg Iván atya ünnepélyesen hömpölygő bibliikus stílusát. A jelenlevők jelentős része az életét eldobó áldozattal, Tatyánával rokon-szenvez. Suttogó megjegyzéseikből megtudjuk, hogy már a negyedik nő emelt magára kezét, s követte a halálba Tatyána Repinát; valóságos öngyilkossági járvány tört ki. Szabinyin ellen tüntetés készül. A vőlegényt magát is lelkifurdalás gyötri, egy fekete ruhás nőben a holt Tatyánát véli látni, nyögéseiben hajdani kedvese hörgését hallja, s csak a vőfély tartja vissza attól, hogy az esküvőről a temetőbe ne rohanjon, s a nácsszertartást gyászszertartásra ne cserélje Tatyána sírjánál.

²CSEHOV, A. P.: *Medve*. Ford. Sík Endre. In: *Anton Pavlovics Csehov művei*. Szerkesztette Apostol András, válogatta és jegyzetekkel ellátta Apostol András és Wessely László, az utószót írta Kardos László. Budapest, 1960, IV. 89.

Az esküvő végre befejeződik, a násznép elhagyja a templomot. Kuzma, az öreg templomszolga az esketési és temetési szertartások szakadatlan körforgásának értelmetlenségén töpreng, Iván atya Szabinyin hozományán mereng, s megriadva látja, amint a fekete ruhás nő előtántorog egy oszlop mögül, és segítségért könyörög. Ő is megmérgezte magát: Tatyána a sírban, Szabinyin boldog házasságban, mindenkinek meg kell mérgeznie magát, nincs igazság a földön. A hölgy mindazonáltal letépi magáról a ruháját, és váltig könyörög a hetven éves Iván atyának, mentse meg. „A többit A. Sz. Szuvorin képzeletére bízom” – zárja Csehov a közzétételre nem szánt karikatúrát, mely nemcsak magasztos és köznapi, komoly és tréfás, fájdalmas és nevetséges, jelképes és hisztérikus, képzelt és való groteszk, már-már abszurd elkeverése okán, hanem azért is figyelemreméltó, mivel a fekete ruhás hölgy magát Ivanov nővérének mondja . . .

A *Nyári tragédia* (1889–1890) rövid lélegzetű tréfa, melynek epikus előképe az *Egy a sok közül* (1887) című karcolat. „Ez nem bohózat, ez tragédia”³ – kiáltja a karikatúrisztikus jelenet főszereplője, Tolkacsov osztálytanácsos és családapa, amikor revolverért és sajnálatért könyörög, mivel összeroskad már a sok csomag alatt, melyet nyaraló feleségének kell vinnie Pocsolyaszéplakra. Pétervári barátja együttérzéséről biztosítja – s egy kézi varrógépet meg egy kalitkát nyom a kezébe, annak végső jeleként, hogy e kiélezett helyzetkomikumon alapuló jelenet mégsem tragédia, hanem bohózat.

A *Lakodalom* (1889–1890) három novella (*Esküvő előtt*, 1880; *Érdekházasság*, 1884; *Lakodalom generálissal*, 1884) motívumait és szálait sodorja egybe. E kisdrámában is élesen kihúzott karikatúrisztikus vonalak rajzolják meg a komikus helyzetet: Zsigalov nyugalmazott irodaigazgató lányának, Dasenykának lakodalmán a násznép tábornoknak néz egy nagyothalló és nagyétkű nyugalmazott másodkapitányt, aki annyira belemelegszik a vitorlással való manőverezés technikai részleteinek ismertetésébe, hogy minden felköszöntőt mondó szónokba belefojtja a szót. A helyzetkomikum azonban itt a jellemkomikum eszköze. Amikor a társaság megtudja, hogy a tábornok csak másodkapitány, akit Zsigalov sznob felesége, Nasztaszja fogadott fel 25 rubelért, hogy emelje az ünnepség fényét, s amikor „ökegyelmessége” egyidejűleg rájön, hogy a vendéglátás közvetítője, Nyunyin az ő meghívásáért pénzt kapott, melyet ráadásul el is sikkasztott, akkor a komikus helyzet drámai csúcsponttá emelt novellisztikus csattanója Nasztaszja kicsinyes rangkórságát, a másodkapitány dicsekvő fecsegését és Nyunyin haszonleső szélhámosságát egyszerre leplezi le. A jelenetnyi karikatúra a társadalmi szatíra felé mozdul.

A *Védtelen teremtés* (1887) című novellából írt *Jubileum* (1891) egyfelvonásos tréfája akár a csalódott várakozás kanti komikumelméletének illusztrációja is lehetne. Sipucsinnak, az n.-i Kölcsönös Hitelintézet elnök-igazgatójának reménye szerint a bank fennállásának 15. évfordulóját fényes ünnepséggel fogják megülni, a díszes felköszöntőt azonban tönkreteszi az igazgató feleségének, Tatyánának elállíthatatlan fecsegése és Mercsutkinának, egy pénzt s protekciót kérincselő s a kidobatas elől Sipucsinnak karjaiba menekülő asszonynak tolakodása. A néző várakozását pedig maga az elnök-igazgató csalja meg: az érdemeit elismerő, bársonyba kötött díszoklevelet maga szerkesztette, az ezüst serleget is maga vásárolta, hiszen ostoba alkalmazottainak az ilyesmi eszközbe sem jutott volna . . . A vidám felszín alatt a komorabb valóság sűrűbb közege sejlik. Tatyána rábeszéli nővérét, Kátyát, hogy kosarazza ki jóra való, de pénztelen udvarlóját, Grengyi-

³ CSEHOV, A. P.: *Nyári tragédia*. Ford. Sík Endre, i. m. 133.

levszkij, s a fiatalember „szíven lövi”⁴ magát, a nyomorban tengődő Mercsutkina beteg férjét pedig elbocsátják állásából. E körülmények azonban csak tárgyi kontrasztként homályosítják az igazgató jubileumának talmi csillogását, hiszen Grengyilevszkijt az orvos megmenti, Mercsutkina pedig rossz helyen keresi az igazságát, és Sipuccsin még ki is fizeti, csakhogy lerázhassa.

A *Tárgyalás előtt* az 1890-es évek elejéről vagy közepéről való bohózat, melynek hősietlen hőseit, Zajcevet okirathamisítással, valamint gyilkosság és bigámia megkísérlésével vádolják. A tárgyalás előtti éjszakát egy hideg és piszkos fogadóban tölti, ahol lovagiasan rovarirtó port ajánl csinos szomszédnőjének, Zinának, s magát orvosnak adva ki tüzetesen meg is vizsgálja az asszonyt. Mellszorulás ellen egy latin közmondást ír fel a receptre (*sic transit gloria mundi*), mellyel mintegy saját helyzetét is jellemzi. A töredékben maradt vaudeville tervezett befejezésére az azonos című és tárgyú 1886-os novella csattanójából következtethetünk: Zajcev másnap az ügyészben Zinocska férjére ismer.

Az adaptáció szemléletesen megmutatja azt a módszert, mellyel Csehov novelláit egyfelvonásosaiban dramatizálta. A novella formája én-elbeszélés; a drámában az utas megjelenített szereplő (Zajcev). A karcolat anekdotisztikus-novellisztikus színteret ír le: Zinocska és férje Zajcevvél egy szobában van egy spanyolfal mögött. Az egyfelvonásos drámai teret tár a néző elé: a pár külön szobába kerül, s így Csehov kihasználhatja a Zajcev szobájába (a színpadra) történő belépés drámai energiáját. Az elbeszélt történet a főszereplő helyzetének novellisztikusan egyszerű motivációját nyújtja: bigámiával vádolják. A színpadon eljátszott történet összetettebb motivációval él: Zajcevet nagymama végrendeletének megváltoztatásáért, egy markőr meggyilkolásának kísérletéért és bigámia megkísérléséért illeti a vád. Az epikus Csehov a főszereplő aggodalmait novellisztikusan hegyezi ki, amikor leírja, hogyan esik kétségbe a hideg, a poloskák és a tárgyalás miatt. A vígjátékíró Csehov Zajcev félelmét komikusan melodramai kiélézéssel teszi láthatóvá: ha az esküdtszék bűnösnek találja, agyonlövi magát egy pisztollyal, melyhez mint hűséges barátához szónoklatot intéz. Az epikus mű drámai magot rejtő novellisztikus konfliktust ábrázol, amikor elmeséli, hogy az áldoktor épp ügyésze feleségének udvarol. Az egyfelvonásos kibontja és megjeleníti a drámai csírákat: az ügyész (és a néző) látja, amint Zajcev megcsókolja félelmetes vádlója feleségét, s a dolgot ráadásul az asszony kezdeményezi.

Mindezek a változtatások a novella lappangó drámaiságát hozzák felszínre, természetes mozdulattal, a műfaji összefüggés érvényesítésével, a novellaszerkezetet a drámai struktúrába beemelve.

Az egyfelvonásosok rendjét *A dohányzás ártalmasságáról* (1902) szóló, több változatban is megírt kései monológ zárja, mely tudományos ismeretterjesztő előadásnak indul, s egy dohányzó papucshős panaszaival folytatódik.

A többfelvonásos drámák sorát Csehov első drámai alkotása, a *Platonov* (1881) nyitja meg. Címszereplője jómódú földbirtokos és tehetséges fiatalember volt, amikor az egyetemre beiratkozott, de a cselekmény kezdetekor már csak a vidék sarába beleragadt provinciális és különc iskolamester, aki anyagi és szellemi kincseit egyaránt eltékozolta, és önmagát szakadatlanul szerelmi kalandok tétova sorában keresi s veszti el végképp.

Feleségéhez, Szásához a gondviselő otthonosság, a naiv tisztaság és tisztesség vonzza; Annához, egy ezredes kikapós özvegyéhez az érzékiség és érzelmi telítettség

⁴ CSEHOV, A. P.: *Jubileum*. Ford. Sik Endre, i. m. 247.

taszítja. A fiatal egyetemi hallgatónőben, Marjában az érzékenységgel és agresszivitással vadóc keveréke lepi meg: valósággal imponál neki, amikor a lány Platonov sértéseit és durva csókját azzal torolja meg, hogy a békebíró elé idézteti. Szofjába még egyetemista korában szeretett bele, de a lány később Platonov barátjához, Vojnyicevhez ment feleségül. Az egykori kapcsolat felelevenítése nemcsak Platonov hiúságát elégíti ki, hanem erkölcsi megújulásának illúzióját is kivetíti: Szofja az, aki újra talpra akarja állítani, értelmes és értékes életre fogni, dolgozni vele és érte; s objektíve az erkölcsi erő és ítéletet képviseli akkor is, amikor a feleségét öngyilkosságba kergető, szeretőit egymással is csaló, környezetét és önmagát tönkretévő, de magával végezni nem tudó Platonovot féltékenyen és csalogdottan két pisztolylövéllyel leteríti.

Platonov tehát minden kapcsolatában megbomlott énjének egy-egy oldalát, felbomlott egyéniségének egy-egy lételemét kutatja, de a teljességet s önmaga valódi kiteljesedését egyik töredékben sem lelheti fel. Nem is igazi szenvedéllyel, hanem jobbra csak unatkozó szenvtelenséggel keresi; inkább sodródó, mint ragadozó Don Juan. Hiányzik belőle a legenda elszánt kalandorának lendülete és támadókedve. Inkább Hamlet szerepében tetszeleg, de tépelődését nem hitelesíti szabadító tetté érő elhatározás, s töprengését nem fémjelzi tragikus bukásban feltisztuló erkölcsi autonómia. Vergődése csupán tragikomikus színezetű lehet, ingadozásai novellisztikus jellegűek, s csak az I. felvonás mértéktelenül elnyújtott expozíciója után, a II. és III. fokozódó sorozatában vezetnek el a IV. felvonás nyersen odavetett, hevenyészett drámai kríziséig.

A *Platonov* távolról sem remekmű, bőbeszédű, melodramatikus mozzanatok terhelik, a „jól megcsinált színdarab” részben alkalmazott, részben félben hagyott fogásai zavarják. Mégsem érdektelen alkotás. Figyelemre méltóvá az orosz arisztokrácia gazdasági, erkölcsi és lelki talajvesztésének széles, már-már regényszerűen részletező tablóképe; a Vojnyicev-birtok doborverésének, egy gazdag pénzemberre szállásának a *Cseresznyés kert* témáját előlegező rajza; a jövőbe, megújulásba, munkába vetett, illuzionisztikusan villódzó s mégis perspektívát villantó hit csehovi vezérmotívumának drámai megszólaltatása; s egy 21 éves, nagyra hivatott, nagy tehetségű művész merészsége teszi. A *Platonov*, ha időrendi helyét tekintve az egyfelvonásos boházatokat vezeti is be, s maga is bőségesen tartalmaz feloldatlan boházati elemeket, alapjellegében Csehov nagy drámáira utal előre, s egyszersmind azt is bizonyítja, hogy a hagyományos dráma csehovi átformálását az orosz társadalom állapota és átfogó bemutatásának igénye együttesen (s a szoros kronológián átlépve) kényszerítette ki.

Az élet komikus visszasságainak, apró epizódjainak drámai megjelenítése ugyanis Csehov művészi szintézisre törekvő pályáján szükségképpen csak epizodikus jelentőségű lehetett. Már egyfelvonásos vígjátékainak papírra vetése közben, *Ivanov* (1887–1889) című négyfelvonásos drámájában a *Platonov*-nál sokkal sikerültebb kísérletet tett arra, hogy az orosz századvég sorsdöntő emberi kérdéseire kutassa a választ: milyen emberi tulajdonságokat segít kibontakozni, s milyeneket sorvaszt el a megkésve polgárosodó orosz hűbéri rend, a cári elnyomással súlyosbított félf feudális ázsiai kapitalizmus az 1861-es jobbágyreform és az 1905-ös polgári demokratikus forradalom közötti történelmi vákuumban? Hol lelhetők fel e világban, az 1905-ös társadalmi válság történelmi előterében és társadalmi erőterében a művészetet is megtartó emberi értékek?

E kérdések pusztá feltevése is csehovi nézőpontú: együttérző-bíráló, polgári szemléletű, de nem lezártan polgári szemhatárú vizsgálata lehetetlenné tette a gogoli, oszt-

rovszkiji drámaforma változatlan továbbvitelét, akár eredeti nagyságrendben, akár egyfelvonásos kicsinyítésben. Csehov már a *Platonov*-ban új drámaformával kísérletezik, s az azt folytató *Ivanov*-ban új drámatípust teremt, melyet későbbi nagylélegzetű alkotásaiban is alkalmaz és alakít. Hogy a formaváltozáshoz csakugyan a művészi anyag történelmi módosulása és a művészi kérdésfeltevés elmélyülése vezet, azt tovább sorjázó egyfelvonásosai és formailag elűtő nagy drámái együttes tanúságtétellel igazolják: a drámailag elemzett életforma felületi fodrozódásait az *Ivanov* után is régi mintájú rövid komédiák viszik színre, lassan vonuló mélyáramait pedig az egyfelvonásosok sorozatának lezárulása előtt is új hangvételű, tágabb ölelésű színművek sejtik és sejtetik meg.

Mozzanatnyi rokonságot a két drámaforma között a novellisztikus eredet kínál. Az *Ivanov* külső cselekménye sem több egy dramatizált novelláénál: az elszegényedett földesúr ráun tüdőbeteg feleségére, Annára, a szomszéd birtokos lánya, Szása után jár, kit Anna halála után feleségül kér, közvetlenül az esküvő előtt lebeszél a házasságról, és öngyilkosságával kétségbe ejt.

A novellisztikus építkezésmódot a felvonások cselekményszakaszai is mutatják; mindegyik egy-egy kisebb novellának fogható fel, mely a maga felvonásvégi fordulópontjának elemi energiájával lendíti előre a dráma cselekményét. Közülük a III. felvonás zárójelenete a legemlékezetesebb; itt lobbantja Anna Ivanov szemére, hogy csak a pénzért vette el, de miután nem kapta meg a hozományt, becsapja, megcsalja, s egy gazdag lányra veti ki hálóját; itt vágja Ivanov Anna arcába, hogy zsidó, s hogy a doktortól tudja, meg fog halni, s itt siratja meg — önnön alávalóságát.

A felvonások novella-egységeinek sorbakapcsolása viszont már az új drámatípus igényeit jelzi, mely a sodró lendületű külső cselekményvezetést a lélekállapotok belső hullámzásával helyettesíti. A dráma az állapotszerűség felé közeledik, s anyagára finom, naturalisztikus réteg terül rá. Ezt jelzi Anna tüdőbetegsége, melynek életveszélyes tüneteit az orvos-író önmagán is mindinkább kénytelen volt felismerni; erre vall a miliőábrázolás epikus kiszélesedése, a környezet lélekgyilkos hatása, melyet ha Ivanov tagad is, szomszédja és egykori egyetemi társa, Lebegyev kiemel; ezt mutatja a cselekményszálak szerteágazó volta, a Dobroljubovhoz hasonlított, becsületességét hangoztató s némiképp *A vadkacsa* Gregers Werléjére ütő Lvov doktor vádemelése, Szása anyjának, Zinajdának kopejka-kuporgató zsugorisága, kártyázó, pletykálkodó, haszonleső vendégeinek kicsinyessége, a vén Sabelszkij grófnak, Anna nagybátyjának a gazdag kereskedőlány és fiatal özvegyasszony Babakina hozományára pályázó, de a tervet végül elejtő tapogatódzása, Ivanov intézőjének, a ravasz Borkinnak gátlástalan üzletelése és a lelkiileg elhanyagolt Ivanovot új életre támasztani igyekvő Szása szerelmes közeledése. Ezt érzékelteti a drámaépítkezés halk szavú visszafogottsága is: egy-egy cselekvés-sor külső dinamikai tetőpontját, melyet az egyfelvonásosok széles gesztussal, kedvtelve mutatnak meg, az *Ivanov* meg sem jeleníti, a felvonásközökbe rejt, s a színen csak irányt jelzi, vagy utólagos elbeszélés formájában utal rá (az Ivanov és Szása között váltott csóknak Annára tett hatása, Anna halála).

A finom naturalizmus rétegét egy impresszionisztikusan lebegő szféra is körülöleli, az epikus miliőábrázolás a tűnődve szemlélődő magatartás lírai hangulatképeibe lebben át, a jelenetek foltszerűen fellazulnak, a párbeszédek mondat közepén is abbamaradnak, az első színpadkép kerti jelenetének hangulatát a lassan leszálló este s a házból kiszűrődő zongora- és csellóhang muzsikája teszi bensőségessé.

Ám a dráma ábrázolásmódja mégis túlmutat a naturalizmuson és az impresszionizmuson. Az állapotszerűséget drámai feszültségrendszerek elmozduló egyensúlya bontja meg, Ivanov cselekvésképtelenségét nem a cselekvés elutasítása vagy hiánya, hanem megkísérlésének kudarca bizonyítja, az otthon unalma Lebegyevékhez löki, a vendégség kietlensége hazáúzi, Annától Szásához, Szásától Annához fut, felesége ellen elkövetett bűnéért mintegy öngyilkosságával vezekel, mely egyben a haszonlesés vádját is kivédi, és vergődését végső soron a társadalmi céltalanság lelki reflexével: Ivanov belső kiégetettségével motiválja realizisztikusan és modern érzékenységgel. „Meghalok a szégyentől – vallja meg Ivanov Szásának –, ha arra gondolok, hogy belőlem, egészséges, erős emberből valami Hamlet, valami Manfred lett, valami fölösleges ember . . .”⁵ Anyegin, Pecsorin és Oblomov lelki rokona, kései: drámai leszármazottja. A dráma egyenletlenségei *A párbaj* (1891) című, már-már kisregénnyé táguló nagynovellában egyenlítődnék ki. Az Ivanov és Lvov doktor, valamint *A párbaj*-beli Lajevszkij és von Koren közötti ellentét Csehov remekbe szabott novellája, *A 6-os számú kórterem* (1892) két figurájának, Raginnak és Gromovnak, s a *Száműzetésben* (1892) című novella Szemjonjának és a fiatal tatárnak szembenállásában új meg új színben villan fel.⁶

Az *Ivanov*-ban kikísérletezett drámaforma a *Sirályban* (1896), Csehov első nagy drámájában fejlődik tovább. Az alakok közvetlen bemutatásának kezdetlegesebb eszközei elmaradnak, a figurákat vágyaik, tetteik vagy tétlenkedésük sokszoros közvetítésekkel és finom áttételekkel jellemzik, a szerkezet karcsúbb lesz, a dráma szövete lírai jelképes-séggel itatódik át.

Csehovnak a szimbolizmushoz való vonzódása már a *Hattyúdalt*-ban észrevehető. Az öreg komédiás, amikor az elmúlás lehetősége megborzongatja, tudja, hogy „Halál-anyó nincs már messze”.⁷ Az *Ivanov*-ban Anna halálának a kuvikszó szimbolikus (és itt még kissé mechanikus) vezérmotívuma a folklorisztikus előhírnöke. A jelképes látásmód a *Sirályban* teljeseedik ki.

A szimbolikus képzettársítások már akkor hozzászegődtek a sirály alakjához, amikor a színjáték felett lebegve a címben megjelenik. A cím képet csak elmosódottan felidéző, félig fogalmi megjelölése a kitöltetlen alak testetlen lebegésének benyomását segít felvázolni. Bizonytalan körvonalai között először egy költői hasonlat hívja elő a képet: Nyinát szülei óvják attól, hogy szerelmesének, Trepljovnak darabjában fellépjen, de ő egy este mégis felszökik a műkedvelő előadás tó elé emelt színpadára, mert úgy vonzza valami a tóhoz, „akár a sirályt”.⁸ Sorsa? A delejes erő mágikus vonzásában sorsszerű hatalmak sejlenek. A szerelem? Trepljovval Nyina csókot vált. A színészi pálya? Szülei nem ok nélkül félnek, hogy színésznőnek megy. A szívdobogtató izgalom, hogy egy híres író előtt játszhat, aki nem metafizikus álmait küldi fel a színpadra, mint Trepljov, hanem

⁵ CSEHOV, A. P.: *Ivanov*. Ford. Gábor Andor, i. m. 49. Csehovnak az *Ivanov* novellisztikus jellegéről és művészi jelentéséről vallott felfogása fivéréhez, Alekszandr Csehovhoz írott 1887. októberi és A. Sz. Szuvorinhoz intézett 1888. december 30-i leveléből tűnik ki.

⁶ Vö. VALENCY, M.: i. m. 54, 69, 99–100, 123–4, 126–7; vö. 233–4, 273–4. — A. SKAFTYI-MOV tematikus kapcsolatot mutat ki az *Ivanov* és a *Verocska* (1887) című novella között, amikor önkéntelen és szándéktalan bűn motívumát kiemeli. JACKSON, R. L. (szerk.): *Chekhov: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, 1967, 81.

⁷ CSEHOV, A. P.: *Hattyúdalt*. Ford. Lányi Sarolta, A. P. Csehov művei IV. 10.

⁸ CSEHOV, A. P.: *Sirály*. Ford. Makai Imre, i. m. 258.

élő emberekről ír szerelmes történeteket? Trigorin ott ül a nézőtérén, Nyina neki is játszik, a tó előtt, a hold alatt, talpig fehérben.

A címbeli utalásból költői hasonlattá vált sirály a maga fizikai valóságában is feltűnik a színen, amikor Trepljov Nyina lába elé teszi a lelőtt madarat. Darabja megbukott a közönség előtt, mely – Dorn doktor kivételével – nem érti, vagy kigúnyolja; ő maga megbukott Nyina előtt, kinek vonzalma Trigorin felé fordul; elpusztította hát a sirályt, s nemsokára megöli magát is – fenyegetődzik.

Ám az elvonttól a konkrétig zuhanó drámai mozgást a konkrétól az elvontig emelkedő lírai ellenmozgás keresztezi. Mihelyt a sirály képe a maga tárgyi mivoltában is megjelenik, korábban lappangó s lefojtva gyarapodó jelképes jelentése a képen átsugárzik, a kép távolodni kezd köznapi értelmétől, s egy jelképes tartalom kifejezőjévé lesz. Nyina maga is érzi, jelzi, s egy lehelletnyire akaratlanul ironizálja is ezt, amikor így válaszol Trepljovnak: „Az utóbbi időben nagyon ingerlékeny lett, homályosan, afféle szimbólumokban fejezi ki magát. Úgy sejtem, ez a sirály is szimbólum, de bocsásson meg, nem értem... Én túlságosan egyszerű vagyok ahhoz, hogy megértsem magát”.⁹ Nyina számára a madár egyelőre csak annak jele, aminek képe, s éppen ezért annyira nem jelkép, hogy miközben beszél róla, a padra helyezi: pusztá tárgyként kezeli. Trepljov szemében azonban a sirály tragikus szimbólum, egykor magasan szárnyaló művészi vágyainak és boldogságra váró szerelmes sóvárgásának immár élettelen megtestesítője. Azzal, hogy lelövi, nemcsak azt fejezi ki, hogy írói tervei szárnyaszegettek és szerelmes vágyai alábuktak, mielőtt még felszárnyalhattak volna, hanem azt is, hogy önmagára is kész kezét emelni. A sirály lelövésének „aljas”-sága¹⁰ csak annak a fátumszerű alávalóságnak fájdalmasan ironikus és tragikusan önelvesztő felfokozása és felpanaszolása, mely Trepljov értékeit elpusztította. A sirályt szimbolikus vonatkozásai eddig Nyinához fűzték, most elsősorban Trepljovhoz kapcsolják. Jelentésének képlékenysége szintén jelképeességére utal.

Szimbolikus jelentésgazdagodásának újabb állomása a II. felvonás híres zárójelenete. Trigorin, a közepes tehetségű rutinos író észreveszi a holt sirályt, és noteszébe jegyeztet. Nyina kérdésére ezt feleli: „Egy kis elbeszélés témája: egy tó partján gyermekkorától ott él egy fiatal lány, olyan, mint maga; szereti a tavat, akár a sirály, és boldog és szabad, akár a sirály. De véletlenül jött egy ember, megtalálta és unalmában elpusztította, mint ezt a sirályt”.¹¹ A sirály tehát ismét Nyinával azonosul, a tisztaság, boldogság és szabadság értékeivel gazdagodik, kifejezi ez értékek fenyegetettségét, Trepljov és Nyina egykori szerelmét átváltja Trigorin és Nyina új kapcsolatába, Nyina álmatag rajongását és Trigorin élvhajász cinizmusát egymással ellentétezően, a sirályt megölni Trepljov alakját átjuttatja a Nyinával veszélyes játékot kezdő Trigorin figurájába, lírai-drámai csomópontjává válik az érzelmi kapcsolatok átrendeződésének, a drámai cselekménynek is fordulópontjává lesz, és jelzi a dráma tárgyának novellisztikus forrásvidékét.

A jelenet a III. felvonásban még egyszer visszatér. Nyina szerelmi emléket ad a búcsúzó Trigorinnak, aki megígéri, hogy gondolni fog a lányra, s olyannak látja majd emlékezetében, mint amilyen előző találkozásukkor volt, világos ruhában egy verőfényes

⁹ I. m. 274.

¹⁰ Uo.

¹¹ I. m. 278.

napon. „Beszélgettünk... a padon meg akkor ott feküdt a fehér sirály”.¹² Nyina szerelme most feslik ki igazán a búcsú sűrűbb sugárzásában, s még Trigorin is megkéri korosodó, hisztérikus szeretőjét, Trepljov anyját, Arkagyinát, bocsássa el magától. Arkagyina azonban hiúságával magához köti, s Trigorin vele utazik Moszkvába. Igaz, Nyina is odaszökik, végképp eldönti, hogy színésznő lesz, és Trigorin, miután óvatosan körülnéz, még azt is megmondja neki, hol szálljon meg, s a szerelmi ígéretet a felvonással együtt hosszú csók zárja. Az ígéret érvényességét a jelkép finom szomorúsággal mégis megkérdőjelezi. Trigorin képzeletében a lánynak a fehér sirállyal egybevilantott napsütötte alakja eleve emlékként rögződik meg, s a néző is emlékszik még arra, amit Trigorin most elhallgat: a padon fekvő fehér sirály halott volt.

A IV. felvonásban a tragikus légkör összesűrűsödik, a sirály-jelkép további összefüggések drámai áramlásába kerül, s mint szimbolikus vezérmotívum teljes pályáját befutja. Nyina, kit Trigorin elcsábított, teherbe ejtett és elhagyott, kinek gyermeke is meghalt, s küzdelmes színésznői pályája is nehezen bontakozott ki, érezhető idegfeszültségben fogalmazott, Trepljovnak küldött okos, meleg és érdekes leveleit „sirály”-ként írta alá; s amikor két év múltán utoljára látogatja meg Trepljovot, feltoluló emlékeinek, felsajgó vágyainak és szórt figyelmének szabadon asszociáló, zavart kavargásában, a drámai dialógus alatt örvénylő belső monológ tudatáramában meg-megmerülve, többször is sirálynak nevezi magát.

Az azonosítás Nyina fokozatosan kibomló tragikus szerelmének és lélekválságának utolsó szakaszát jelzi. Nyina korábban használta a sirály szimbolikusan színezett képét, mintsem hogy megértette volna jelképét. A jelkép II. felvonásbeli nyílt elutasítása két irányba vet magyarázó fénycsóvát; egyrészt valamelyest humoros megvilágításba helyezi a Nyinába reménytelenül szerelmes és a sirályt lelövő Trepljov őszinte kétségbeesésének fellengzős felhangjait, másrészt viszont arra is rávilágít, hogy az érzéseknek és értékeknek létezik egy olyan szintje, melyet a sirály-jelkép kifejez, de a lány egyelőre nem ért meg. Hogy végül önmaga nevezi sirálynak magát, arra vall, hogy a képet immár ő is jelképként éli át; s hogy a jelképes jelentést Trigorin szimbolikus novella-szinopszisének fájdalmasan valóságos kibomlása értette meg vele, azt az mutatja, hogy belső monológjának szabad képzetkötései egyre a Trigorin-téma motívumait variálják: „Hisz engem meg kellene ölni... Én sirály vagyok... Véletlenül jött egy ember, meglátta és unalmában elpusztította... Egy kis elbeszélés témája...”.¹³ Trigorint a történetek ellenére is, hitványságával együtt is szereti: a sirály-szimbólum az illúzió fényében villódzik. A dráma összetettségére és finoman billegő egyensúlyára jellemző, hogy Nyinának a sirállyal való szimbolikus és illuzórikus azonosulását az a Trepljov ironizálja, akinek fellegjáró sirály-szimbolikájára korábban éppen Nyina józan értetlensége ejtett egy ironikus fénysugarat. Trepljov ezt mondja Dorinnak Nyináról: „Egy kissé a képzelete is zilált lett. Sirálynak írta alá magát”. A *Sellőben*, Dargomizsszkij operájában „azt mondja a molnár, hogy ő holló, hát ő is így ismételtette folyton, hogy ő sirály”.¹⁴

Igaz, Trepljov fölénye pusztán pillanatnyi. Kettejük közül ő a gyengébb, szerelmi és művészi válságából ő menekül öngyilkosságba. A pisztolylövés akkor dörren el, amikor az

¹² I. m. 281.

¹³ I. m. 303–4.

¹⁴ I. m. 296.

intéző Trigorinnak megmutatja a sirályt, melyet — önpusztításának előérzetében és jelképeként — Trepljov lött le, és — bár nem tud vagy nem akar emlékezni rá — Trigorin tömetett ki . . .

A lírai dráma művészi értékrendszerében azonban Trepljov öngyilkossága mégsem érvényteleníti azt, amit Nyinának a sirállyal történő szimbolikus és illuzórikus azonosulásáról mondott. A belső monológ csehovi formája ugyanis — mely az egyfelvonásosokban s az *Ivanov*-ban alkalmazott hagyományos drámai monológot a szabad asszociációs kifejezésmóddal lényeges drámai összefüggések kiemelésére egyesíti — lehetővé teszi, hogy az illúzió és annak valódi alternatívája spontán természetességgel és drámai erővel egymás mellé kerülhessen. Amikor Nyina tévétel tünődése során azt mondja, hogy „Én sirály vagyok . . . De nem! Színésznő vagyok”,¹⁵ akkor már az a felismerés készülődik benne, amely kiválthatja illúziói fojtogatónan zárt világából anélkül, hogy az Arkagyina-féle színésznők talmi csillogásának üres és terméketlen lapályára lökné: „most már tudom, értem, . . . hogy a mi pályánkon — mindegy: akár a színpadon játszunk, akár írunk — nem a hírnév, nem a ragyogás a fő, nem az, amiről én ábrándoztam, hanem az, hogy tudjunk túrni. Tudd viselni a keresztedet és higgy! Én hiszek, és már nem fáj úgy, és ha hivatásomra gondolok, már nem félek az élettől”.¹⁶ Ez a felismerés a dráma magaslati pontja.

Innen látható be a csehovi és maeterlincki típusú szimbólumhasználat különbsége is. Bár a jelképekalkotó Csehov is megkettőzi a világot, és szembeállítja a hétköznapi valóság és a költői lehetőség síkját, ez utóbbit a teljes dráma tanúságtétele szerint nem irracionalizálja, nem misztifikálja; nem a metafizikai szempontjából méri fel a fizikait, hanem a társadalmi szemszögéből tekint az ideálisra, melynek illuzórikus formáját mélyen átérzi, költői személyességgel megéli, de drámai élelátással el is utasítja. Az illúzió keletkezését és szétfoslását egyaránt szükségyszerűnek ábrázolja, s Trepljov impresszionisztikusan színezett lázálomszerű, metafizikus szimbolizmusa és Arkagyina sikerhajhászó, élvezet egoizmusa között olyan játékeret teremt, amelyben a sirály-illúzió egyaránt képes kifejezni Nyina reményeinek felszárnyalását, Trigorin kalandor-vágyának kicsapongását és Trepljov bizakodásának aláhullását. S hogy Nyina mindennapi munkájában, hivatásában megtartó erőre lelhet, az Csehov perspektivikus művészi szféráját még Ibsen komoran bezáruló drámai világától is elkülöníti. Így a sirály legközelebbi világirodalmi rokonaitól, Ibsen vadkacsájától és Maeterlinck kék madarától is elkülönöböződik. A dráma szimboliztikus rétege Csehov modern realista kifejezésmódját gazdagítja.

Csehov lírai drámája a *Ványa bács*-ban (1897) fejlődik lírai tragikomédiává. A korai egyfelvonásos darabok rendszerint valamilyen kisszerű jellemvonást vagy furcsa helyzetet éleznek ki, s ezért a bohózat határát súroló vagy átlépő komédiák. Komorabb képek többnyire csak művészi szemhatárukon tűnnek fel, s hamar átvonulnak felettük (*Jubileum*). Az *Országúton* patetikus melodráma, a *Tatyána Repina* a komolyat és a komikusát még darabosan keveri. A *Platonov*-ban a tragikomikum inkább cél mint eredmény. Az *Ivanov*-ban, a *Sirály*-ban és a *Ványa bácsi* előképében, a *manó*-ban (1889–1890) Ivanov, Trepljov és Vojnyickij öngyilkossága jelzi, hogy a drámában jelentősebb alakok lépnek fel, nyomulnak az ábrázolás középpontja felé, s pusztulnak el. Az alakjukat körüllelő

¹⁵ J. m. 303.

¹⁶ J. m. 304.

elégikus légkör, melyen koronként a csehovi ironia is átdereng, az önpusztítás pillanatában tragikus összeűrsődik. E darabokban a komikus ábrázolás a drámai értékrend perifériájára szorult figurákat, Borkint és Zinaidát, Arkagyinát és Trigorint, Szerebrjakovot és Gyagyint veszi célba, s út rajtuk – emberi értéktelenségükkel, jelentéktelenségükkel arányosan – szatirikus vagy humoros sebet.

Tragikomikus színek Csehov dramaturgiájában a *Ványa bácsi* előtt is felvillannak, de ebben a színműben válnak a dráma alapszínévé. Az írói látásmód elmélyüléséről tanúskodó szemléletváltást Vojnyickij figurájának megnövekedett szerkezeti jelentősége is mutatja: míg *A manó*ban – e Csehovtól komédiának nevezett s a komikus és tragikus mozzanatokkal inkább váltakoztató, mint elvegyítő, lazán szerkesztett drámában – a címszereplő humoros figura, akivel szemben az öngyilkos Vojnyickij tragikus ellenpontot képvisel, addig a *Ványa bácsi*ban már ő a címszereplő, s alakját tragikomikus megvilágítás emeli ki. Élete javát unokahúgával, Szonyával együtt a tehetségtelen és nagyképű Szerebrjakov professzor szolgálatában tölti. Lemond örökségéről, hogy apja megvehesse a birtokot, melyen Vojnyickij éhbérért intézőként robotol, s melyből Szerebrjakov gondtalanul él; s amikor a professzor a birtokot – Vojnyickij és idős anyja, Vojnyickaja létalapját, Szonya hozományát – el akarja adni, hogy városba költözhessen és Finnországban villát vehessen, akkor Vojnyickijt elkapja a rebellis indulat, és pisztolyt fog a professzorra. Kétszer is rálő, de mindkét alkalommal elvétí. Véletlen? Ha az, drámailag szükségszerű véletlen, mely Vojnyickij lázadásának tragikomikus gyengeségét fejezi ki. „Puff!”¹⁷ – mondja, amikor lő, s Asztrov doktornak nemsokára a morfiumos ampullát is visszaadja, mellyel önmagát akarta megölni. A Harkovba költöző Szerebrjakovval is kibékül: „Pontosan megkapsz mindent, ahogy eddig. Minden úgy lesz, mint régen”¹⁸ – biztatja a búcsúzáskor.

Tragikomikus jellem a dráma legmarkánsabb arcélú alakja, Asztrov doktor is. Az *Ivanov* Lvovjának, a *Sírály* Dornjának és *A manó* Hruscsovjának továbbalakított s Csehovnak talán egyik leginkább lélekből szakadt figurája ő. Hivatástudata, jövőbe vetett hite, átfogó intelligenciája, társadalomkritikája és minden ál-értéket, hamis szenvelgést elutasító éleslátása magasan az átlag fölé emeli; morális érzékenységét a romló közállapotok fokozódó súlya tragikus túlnyomással terheli. Kisszerű környezetének zsugorító hatása alól mégsem képes kivonni magát. Tudja s Vojnyickijnek fel is panaszolja, hogy: „Két rendes és értelmes ember volt az egész járásban: te meg én. De alig egy évtized alatt beszívott minket a lenézett nyárspolgári élet mocsara; poshadt párájával megmérgezte vérünket, és mi is ugyanolyan ripőkők lettünk, mint a többiek”.¹⁹ Elítéli a körülötte élő különcöket, de fájdalmas öniróniával kénytelen bevallani, hogy ha az ember néhány évet közöttük él, maga is különcbé, csudabogárrá válik. Tragikomikus helyzetén csak tragikomikus eszközökkel tud ideig-óráig enyhíteni: iszik, s *ilyenkor* vakmerővé lesz, hiszi, hogy óriási hasznot hajt az emberiségnek, saját filozófiai rendszere van, egyszóval nem érzi magát különcnek; vagy elhítteti magát, hogy a különc, a paprikajancsi a normális ember, hiszen „az ember normális állapota – a különcködés”.²⁰ S ha meggondoljuk, kiket

¹⁷ CSEHOV, A. P.: *Ványa bácsi*. Ford. Makai Imre, i. m. 347.

¹⁸ CSEHOV, A. P.: i. m. 354.

¹⁹ CSEHOV, A. P.: i. m. 351.

²⁰ CSEHOV, A. P.: i. m. 350.

tartott ekkor a közítelet normális embereknek, beláthatjuk a tőlük elkülönülni kívánó Asztrov paradoxonának keserű s viszonylagosan jogosult voltát. A különtségnek hol értékhangsúlyos, hol elítélő emlegetése éppen csehovi tragikomikus értelmezését mutatja meg, hiszen „a különtség — Lukács György meghatározása szerint is — az egy és ugyanarra a helyzetre vonatkozó, lényegénél fogva összeegyeztethetetlen elutasítás és alkalmazkodás egyazon személyben való együttlétezésének eredője”.²¹ biztató nagyság és kényszerű törpeség bittal esketett násza, s Csehov dramaturgiájában a sarkpontok közötti ingadozásnak a novellákban kipróbált s a színművekben hasznosított és általánosított játéktere. Asztrov lázadó energiája, mint Vojnyickijé is, tévútra terelődik, „mind a ketten dörmögő medvévé vadulunk”²² — írja körül találóan azt a tragikomikus rontást, melyet helyzetük és gyengeségük jellemükön tesz.

Az emberi értékskála pozitív és negatív sarkpontja között, mindkettő vonzásában elfoglalt hely teszi tragikomikus figurává Jelena Andrejevna-t is. A vén és rút Szerebrjakov fiatal és szép felesége Vojnyickij és Asztrov érzéseit egyaránt leköti, sőt Asztroval kölcsönösen egymásba is szeretnek. De hiába érzi Jelena elviselhetetlennek köszvényes férje méltóságteljes közhelyeit és környezetét vádló, szakadatlan s tehetetlen önsajnálátát, mégsem meri kitépni magát a konvenciók s a megszokás szorosan fonott hálójából; férjét követi Harkovba, nem Asztrovot az erdőbe, s a doktort csak búcsúzásként öleli át. Szépsége tisztán tündököl, de „nincs semmi foglalatossága, mások dolgoznak rá... Márpedig a tétlen élet nem lehet tiszta”²³ — jellemzi kettősségét Asztrov, s mutat rá egyben életmódjának egy olyan élősködő jegyére, mely a gyávaságból kovácsolt hűséggel együtt csakugyan Szerebrjakovhoz láncolja.

A tragikomikus jellemábrázolás csehovi módja így válik a jellemek realiztikus írói értékelésének eszközévé. Míg Ibsen s még inkább Strindberg koronként tragikusan megemel komikus vonásokat és helyzeteket is, melyekben a komikum ilyenkor csak szándéktalanul érvényesül (*Ha mi holtak feltámadunk, Álomjáték*), és Hauptmann vagy Wedekind olykor tragikus mozzanatokot is groteszkül komikus megvilágításba helyez (*Patkányok, Muzsika*), addig Csehov a zárt világképen alapuló ibseni tragikomikus látásmódot (*John Gabriel Borkman*) a maga jövőbe nyíló perspektívájával úgy tudja továbbfejleszteni, hogy a tragikomikum mindig a valóságos emberi értékrendet fejezi ki. Ilyénformán egyszerre képes bemutatni azt, ami alakjaiban szubjektíve tragikus és objektíve komikus,²⁴ s a tragikomikumot összetett figurái modern realista jellemzésére tudja felhasználni. Mivel normativitása abnormális jelenségek latra tétele során is teljesen normális, művészi teljesítménye összegező jellegű.

A tragikomikus atmoszféra a *Ványa bácsi*-ban oly erős, hogy olyan alakokat is körébe von, akik önmagukban nem tragikomikusak. Így például Szonyát önfeláldozó, naiv tisztasága és őszinte szerelmének tragikus kielégítlensége és Szerebrjakovot önsajnáló önzése és komikus felfuvalkodottsága a tragikomikum körén eleve s mindvégig kívül

²¹ LUKÁCS GY.: M. Solohov: *Új barázdát szánt az eke. Nagy orosz realisták. Szocialista realizmus*. Budapest, 1952, 242.

²² CSEHOV, A. P.: *Ványa bácsi*, i. m. 328.

²³ Uo.

²⁴ LUKÁCS GY.: *Az esztétikum sajátossága*. Ford. Eörsi István, Budapest, 1965, II, 171. — *Franz Kafka vagy Thomas Mann? Világirodalom*. Szerkesztette és válogatta Fehér Ferenc, Budapest, 1969, II, 259. — ALMÁSI M.: *A drámafejlődés útjai*. Budapest, 1969, 385–6.

tartja. Mégis mindketten részeseivé válnak egy-egy összhatásában tragikomikus tablónak. Amikor ugyanis a III. felvonásában Jelena Andrejevna kivallatja Asztrovot, szereti-e Szonyát, akkor a jelenetnek tragikomikus jelleget ad egyrészt az a körülmény, hogy Jelena egyúttal ösztönösen arra is kíváncsi, szereti-e őt Asztrov, másrészt az a tény, hogy amikor megtudja, Asztrov is kívánja őt, visszautasítja a doktort, kinek szerelme megszabadíthatná férje kínzásától, s kinek szerelmi vallomását megszakítja a reménytelen szerelmét egy rózsacsokorral jelző Vojnyickij alkalmatlankodása. E tragikomikus jelenet hangulati összhatásának kiiktathatatlan részévé válik a visszautasított Szonya sorsának tragikus fordulata, melyről a lány akkor szerez Jelena néma bólintásából tudomást, amikor Szerebrjakov komikus méltóságteljeséggel összegyűjti családját, hogy Ványa bácsi tragikomikus reakcióját kiváltó birtokeladási tervét ünnepélyesen előadja.

E két egybekapcsolt tabló egyúttal azt is megmutatja, hogyan építi tovább Csehov drámai szerkesztésmódja a novelláiban kikísérletezett kompozíciós elvet. Önmagában véve Vojnyickij, Asztrov, Jelena, Szonya és Szerebrjakov cselekményszála egy-egy karcsú novella tragikomikus, tragikus, illetve szatirikus történetét tenné ki. Mármost Csehov úgy szövi a szálakat, hogy mindegyik novellisztikus csattanója, fordulópontja a III. felvonásban egybeessék, s ezáltal — elemi detonációinak összegeződésével — a kirobbanó, majd ellobbanó tragikomikus feszültség gyűjtőpontjává, a drámai cselekmény tetőpontjává válják. E rendkívül ökonomikus szerkesztésmóddal Csehov egyrészt a művészi formában is érzékletessé tudja tenni a „minden úgy lesz, mint régen”²⁵ Ványa bácsi hangoztatta elvét, ki tudja fejezni egy változásra már megérett, de megújulásra még képtelen társadalmi állapot jellegét, másrészt pedig dinamikusán túl is tud lépni a naturalista és impresszionista állapotszerűség cselekményfosztató passzivitásán.

Mert Csehov Asztrov doktorral reméli, hogy „azok, akik utánunk majd száz vagy kétszáz esztendő múlva élnek, és akik majd lenéznek bennünket azért, mert ilyen ostobán és ilyen ízléstelenül éltük le az életünket — azok talán megtalálják a módját, hogyan lehetnek boldogok”²⁶ s Asztrov doktorral bízik benne, hogy az ő számukra „most törünk utat”²⁷ Ezért látja az állapotszerűséget átmenetinek, ezért tudja a cselekménytelenséget is a cselekvésre vonatkoztatni, s ezért képes a jövőt, a tisztaságot s a szépséget az Asztrov ültette fiatal nyírerdővel úgy szimbolizálni, hogy a lírai jelkép egyben természetes és természeti módon drámai-költői képnek is megmaradjon.

A szebb és teljesebb élet utáni sóvárgás poétikus szólamát még telítettebb líraisággal, még elégikusabb költői felhajtóerővel szólaltatja meg a *Három nővér* (1900–1901).

A nyárspolgári provincializmus elől Moszkvába vágyakozó Olga, Mása és Irina; a férjet már alig remélő s a tanári munkáért szakadatlan főszaggyatással fizető törekény s korosodó Olga; a családos Versinyin alezredesbe reménytelenül szerelmes s különccé zsugorodott férjéből kiábrándult, fekete ruhás Mása; a szerelemre hiába vágyakozó, párbajozó jegyesét az esküvő előtti nap elvesztő fehér ruhás Irina csupa kielégítetlen sóvárgás, szárnyaszegett remény, megtört vágy. A három nővér finoman kirajzolódó, csüggedt alakját a miattuk, velük vagy körülöttük boldogtalan férfiak csoportja övezi: a Másába hasztalan szerelmes Versinyin alezredes, aki abban bizakodik, hogy „kétszáz,

²⁵ CSEHOV, A. P.: *Ványa bácsi*, i. m. 354.

²⁶ i. m. 351.

²⁷ i. m. 310.

háromszáz, talán ezer év múlva . . . új, boldog élet támad”,²⁸ de azt is tudja, hogy az ő számára ez nem adatik meg; az Irináért viszonzatlanul lángoló, tragikus sorsú Tuzenbach báró, akinek a lány csak kezét nyújtja, szívét nem, s aki sejti, hogy előbb-utóbb „hatalmas fürgeteg támad, már úton van, nemsokára ideér, és lesöpri társadalmunkról a tunyaságot, a közömbösséget, a munka iránti előítéletet, a rothadt unalmat”,²⁹ maga is téglagyárba állna dolgozni, ha az Irinától visszautasított, kötekedő és vulgáris Szoljonij százados gyilkos golyója le nem terítené; és a három nővér fivére, Andrej, aki egyetemi tanárnak készül, de csak az előjáróságon lesz tisztviselő, a fényes jövőben bízik – és lassan elkártyázza nővérei vagyónát.

A drámában a fájdalom olykor lefojtva lappang, máskor nyíltan előpatakzik. Mégis, az a közeg, mely a felsugárzó vágyak megvalósulását megtöri, még a *Három nővér*ben sem egyértelműen tragikus természetű; nem egyszer kifejezetten tragikomikus fénytörésű. Ennek okát legnagyobb erővel a III. felvonás tűzvésze világítja meg. A néző együttérez Versinyinnel, aki a tűz elől két riadt kislányát a nővérekhez menekíti, s a jelen visszatartó s a jövő vonzó voltáról tűnődik; Másával, aki megvallja Olgának Versinyin iránti szerelmét, és Moszkvába vágyik; az álomból ébredő Tuzenbachhal, aki Irina sötétben világító halovány szépségét dicséri, és az oldalán kíván dolgozós életet élni; sőt valamelyest még Andrejjel is, aki a külvilág durva zaja és sértései elől szobájába húzódik s hegedül, de a vágyak és sérelmek örvénylő kavargásába kitörölhetetlenül komikus színeket lop az a körülmény, hogy a tüzet az értelmes életre, valódi tevékenységre vágyó szenvedők egyike sem oltja . . . Versinyin feleségét, kit aggódva s hiába keres veszélyeztetett házában, a nővéreknél találja meg, az asszony teli tudóból ordít és veszekszik, hiszen hisztériás, és koronként öngyilkossági kísérletekkel hívja fel magára a figyelmet. Versinyin Másával énekel, Andrej erőszakos, hatalmaskodó és hűtlenkedő feleségét, Natasát védi, s azt bizonygatja, hogy előjárósági állását éppoly „szentnek és nagynak” tartja, mint a tudományos pályát, s csak azután szöknek könnyek a szemébe, hogy az előjárósági szolgál nagyságos úrnak szólíttatta magát.

A tragikomikus írói látásmód a formába is felszívódik. A színmű intarziás szerkezetű: a jelenetek rövidek, áttörtek, a szereplők látszólag közvetlenül jönnek-mennek a színpadon, s teszik megjegyzéseiket. Alig mondja el a dráma elején Olga, hogy a kisvárosi házukat melengető május eleji napsütés a moszkvai utcákat elárasztó verőfényre emlékezteti, Csebutikin, a mesterségét is elfelejtő, elparlagiasodott orvos azonnal kész a válaszal: „Ugyan kérem!”,³⁰ és Tuzenbach is hozzáteszi: „Szamárság, természetesen”.³¹ Egyik sem Olgához beszél, szavait feltehetően Szoljonijhoz intézi, a néző azonban, aki Szoljonij történetét nem is hallotta, mégis úgy érzi, e szavak Olgának is felelnek, s a pillanatnyi boldog vágy veszélyes kiadását komikusan korlátozzák. A lazán felrakott világosabb és sötétebb foltok az író szemléletében s a néző szemében úgy állnak össze egységes minőséggé, hogy egyszersmind a helyzet s a jellemek emberi lényegét is kiemelik. E szemléletmód ezért – naturalisztikus kötetlenségével és impresszionisztikus vibrálásával együtt – egy modernül és realiztikusan rendezett formaépítkezés elveit követi, melyben

²⁸ CSEHOV, A. P.: *Három nővér*. Ford. Kosztolányi Dezső, i. m. 386–7.

²⁹ I. m. 364. Vö. JERMILOV, V.: *Anton Pavlovics Csehov*. Ford. Honti Rezső. Budapest, 1952, 240–5. – PAPERNIJ, Z.: A. P. Csehov, 286.

³⁰ CSEHOV, A. P.: *Három nővér*, i. m. 362.

³¹ Uo.

szubjektív szándék és objektív helyzet valóságos aránya helyreáll, s tragikum és komikum egymásnak kölcsönös ellenpontja, korlátozója, de kiemelője is.

Kuligin pedagógiai pályájának komikuma és Olga tanárnői életének szürkesége így nem érvényteleníti, csak minősíti a tanárnői hivatást választó Irina elhatározásának értékét. A csehovi tragikum finom fenntartásainak drámai jelentősége abban is megmutatkozik, hogy művészileg hitelessé teszi azt a hitvallást, mely nélküle üres hivalkodás, érzelgős vagy éppen száraz didaktika volna csupán: „Jön majd idő, mikor mindnyájan megtudjuk, miért mindez, miért ez a sok szenvedés, s akkor nem lesz többé titok... Addig azonban élnünk kell és dolgoznunk!”³² – mondja Irina. A színművet Csebutikin komikus és Olga tragikus kommentárja végzi be. A „Tararabumtié... Mindegy! Mindegy!”³³ és a „Csak tudnánk, miért, csak tudnánk, miért!”³⁴ együttesen kérdez rá egy létforma értelmére. A dráma nagysága abban van, hogy így tud kérdezni, következtessége pedig abban, hogy minden jelenetével ezt kérdezi.

Csehov lírai tragikomédiája a *Cseresznyés kertben* (1903–1904) teljeseedik ki. A pályázáró alkotás, melyet Csehov az alcímben komédiának jelöl, a korábbi színművek művészi törekvéseit össze is foglalja, s az elégius-tragikus színfoltok meghagyásával a komikum felé is közelíti.

Az impresszionisztikus színpadképekbe áttűnő naturalisztikus állapotszerűség látzatát a *Cseresznyés kertben* is novellaszerű fordulat töri át és hozza kapilláris mozgásba. A Párizsból hazalátogató, majd Párizsba visszatérő Ranyevszkaja – kinek érkezése és távozása éppúgy novellisztikus keretbe fogja s drámai válságig feszíti a *Cseresznyés kert* történetét, mint Arkagyináé és Trigoriné a *Sirály*, Jelenáé és Szerebrjakové a *Ványa bácsi* és a katonáké a *Három nővér* cselekményét – csak úgy menthetné meg eladósodott birtokát és cseresznyés kertjét, ha hallgatna Lopahin tanácsára, nyaralótelkekké parcelláztatná, és bérbe adná földjét. Minthogy e közönséges lépésre nem tudja magát rászánni, tulajdonát dobra verik, s az árverésen éppen Lopahin veszi meg. A ragadozó és műveletlen kereskedő azon a földön lett úr, amelyen apja és nagyapja még jobbágy volt, kinek a konyhába sem volt szabad belépnie. Tüstént neki is lát a cseresznyefák kivágásának...

A dráma energiáját még egy novellisztikus forduló növeli. Ranyevszkaja búcsúzik otthonától, kertjétől, szeretteitől, s visszaindul Párizsba, hogy maradék pénzét is elszórja. Az új birtokos, Lopahin is távozik, télire bezáratja a házat, és üzleti ügyeinek intézésére Harkovba költözik. Sem a régi, sem az új gazda nem tudja, hogy a házban ott maradt Firsz, a 87 éves, nagybeteg inas. Véletlenül?

Semmiképp sem szándékosan. Ranyevszkaja szívét távozása előtt két kő nyomja: gondoskodnia kell Firszről, és férjhez kell adnia fogadott lányát, Varját. Indulás előtt öt perccel, órájára pillantva, meg is kérdezi lányát, mi történt az öreg inassal, és Ánya meg is nyugtatja, hogy a fiatal inas, Jasa reggel kórházba vitte. További kérdésére Lopahin is hajlandónak mutatkozik feleségül venni Varját, ha később megfelelkezik is a dologról. Korábban Varja is megtudakolta Ányától, kórházba került-e Firsz, s amikor a lány igennel felelt, még arra is figyelmeztette, hogy utána kell küldeni az orvosnak szóló kísérelőlevelet. Sőt Lopahin is megkérdi, nem maradt-e a házban valaki, mielőtt bezárja az ajtót.

³² I. m. 426.

³³ I. m. 427.

³⁴ Uo.

S mégis, Firsz otffejtése olyan véletlen, mely drámai szükségszerűséggel és társadalmi tipikussággal általánosítja úr és szolga viszonyát, az egész életét urainak áldozó, magával tehetetlen s vénségére magára maradt inas kiszolgáltatottságát. A jelenet általános érvényűségét semmiképp sem csorbítja, sőt növeli az a körülmény, hogy Firsz boldogan szolgálta urait, akkor is megmaradt mellettük, amikor a jobbágyokat felszabadították, az „összevissza keveredett”³⁵ világban is úgy vélte, az úr maradjon úr, a paraszt pedig paraszt, s utolsó szavaiban is amiatt aggódik, hogy ura könnyű felöltőben ment el, nem vette fel bundáját. Csehov drámai ábrázolásának realista mélységét és finoman rétegezett objektivitását éppen az mutatja meg drámai tisztasággal és tragikomikus éllel, hogy az úr és szolga viszony valódi mivoltán a kölcsönös jóindulat sem segít, és a Lopahin képviselte kapitalista átalakulás sem enyhít. Ennek csehovi felismerése vonja ironikus derengésbe az otthonától, múltjától, élete semmivé vált értékeitől búcsúzó Ranyevszkaja tragikus felhangú elégikus szavait: „Elmegyünk, és nem marad itt utánunk egy élő lélek sem . . .”³⁶ Csak a jólelkű uraitól bezárt, régi és új gazdájától egyaránt otffejtett és lassú éhhálálra ítélt készsleges inas . . . A tragikomikus szemlélet Ranyevszkaja és Firsz patriarchális illúzióját a valóság lényegével szembesítve konfrontálja egymással. Az alakok szubjektív elképzelésében meghagyja, felnagyítja, sőt szélsőségesen kihegyezi, a néző objektív ítélete előtt azonban szétfoszlatja, érvényteleníti, leleplezi. A belső átélés és külső megítélés egyidejűségéből származik társadalomábrázolás és lélekábrázolás csehovi egysége.

Ezt szolgálják a dráma jelképei is. Sorukban a legtalányosabb egy különös, váratlan, csendtörő hanghatás: „*A távolban egyszerre csak meggendül valami hang, amely mintha az égből jönne, s olyan mint valami elpattant húr hangja, elhaló, szomorú zengés*”.³⁷ A kalmár gondolkodású Lopahin úgy véli, valamelyik hegyi tárnában szakadhatott el a drótkötél, s ezzel megjelöli a jelenség értelmezésének hétköznapi, nem-szimbolikus síkját. Ranyevszkaja külön fivére, Gajev, aki a városban, ebéd közben a pincéreknek tartott előadást a dekadens költészetről, még mindig reális, de már finomabb, képzeletmozdítóbb magyarázatot keres a hangjelenségre, azt gyanítja, valami madár is lehetett, kócsag vagy daruféle. Trofimov, a munkás jövőről álmodozó, igazságkereső öregdiák bagolyra gyanakszik. A társaság egyik legérzékenyebb idegzetű tagja, a mind megfoghatatlanabbá váló múltjában és múltjából élő Ranyevszkaja már irreális magyarázatot sejt és jelképes jelentést sejtet, amikor összeborzongva megjegyzi, hogy nagyon kísérteties hang volt. Firsz, maga is múltból visszajáró kísértet, e baljóslatú magyarázatot erősíti: „a nagy szerencsétlenség”³⁸ előtt is így volt, bagoly süvített, szamovár zúgott. Gajev kérdésére, micsoda nagy szerencsétlenség előtt tűntek fel a jelek, Firsz kész a válasszal: „Hát mielőtt felszabadítottak bennünket, jobbágyokat”.³⁹ A tragikus légkörű költői szimbólum így hirtelen komikus zuhanással földközbe jut, de tragikus lírai, jelképes vonatkozásai sem tűnnek el. Ezt nemcsak az okozza, hogy a hang *távolból* pendül meg, olyan, mintha az *égből* jönne, *elpattant húr* hangjára emlékeztet, *elhaló, szomorú zengéssel* szólal meg a csendben, s színiutasításban szerepelvén, az író nyelvéről is szól, hanem az is, hogy később még egyszer felzendül, s ezúttal hangsúlyos helyen, a dráma záróakkordjaként hangzik fel,

³⁵ CSEHOV, A. P.: *Cseresznyéskert*. Ford. Tóth Árpád, i. m. 465.

³⁶ I. m. 497.

³⁷ I. m. 468.

³⁸ Uo.

³⁹ Uo.

a végső nyugalomára készülődő, mozdulatlanul fekvő beteg és bezárt Firszt utolsó szavait követi, mély csöndbe hull, „melybe csak a fejszék tompa zuhogása csap belé a kert felől”.⁴⁰

Így vezet át a dráma központi szimbólumához, a cseresznyéskerthez. Bár a cseresznyéskert létezése annyira reális, hogy elárvereztetése a novellisztikus fogantatású drámai cselekmény erőközpontja, és zománcos fénnel világító, „felségesen fehér”⁴¹ virágzó táblája a dráma legmaradandóbb képe, tündér sugárzásának jelképes jelentése is van. Ranyevszkaja számára, ki az egyik előre hajló kis fehér fában halott édesanyjának fehér ruhás alakját vizionálja, a cseresznyéskert maga a szépség és tisztaság, a gyermekkorból üzenő boldogság, az otthon megbonthatatlan és romolhatatlannak tűnő harmóniája, a múlt illúziója. Kép és jelkép jelentése itt sem vág egybe, de érzéki síkja – szemben a sirály-szimbólum szerkezetével, ám folytatva a *Ványa bácsi* erdő-szimbólumának rétegződését – e tünde fényben és tiszta ragyogásban egybeesik. Erre a szépségre emel kezét s fejszét Lopahin.

Csehov mégsem eszményíti e halálra ítélt s hamar elvillanó múltat. Tünékeny illúziókból táplálkozó életképtelenségét a komikum széles skáláján mutatja be. Ranyevszkaja, amikor Párizsból hazatér, könnyes meghatottsággal köszönti hazáját, házát, otthonát, az otthonmaradottakat, az öreg Firsztet. Csehov, anélkül, hogy kétségbe vonná az asszony pillanatnyi érzéseinek szubjektív őszinteségét, finom humorral érezteti objektív megálapozatlanságukat. Ranyevszkaja annyira szereti hazáját, hogy a sírástól egész úton ki sem tudott nézni a kupé ablakán, s amikor arról ábrándozik, mennyire örül, hogy az öreg inas él még, a süket Firszt csak annyit felel, hogy „tegnapelőtt”.⁴² A korai egyfelvonásos darabokban az efféle megnyilatkozások megmaradtak az egyszerű helyzetkomikum vagy a klisészerű karikatúra szintjén. Itt azonban úgy választják el az illúziót a valóságtól, hogy az illúzió látszatát mégis meghagyják, és mivel a jelenet szereplői maguk is az illúzió foglyai, a maguk tette megkülönböztetésről nem is tudnak. Az író érti alakjait, de kívülről pillant rájuk.

Lepihodov, a fecsegő könyvelő nincs tisztában saját „szellemi tendenciá”-jával,⁴³ nem tudja, élni akar-e vagy meghalni, mindig magánál hordja pisztolyát, de azért éppen úgy vigyáz arra, hogy a bánat túlságosan el ne hatalmasodjék rajta, mint Ranyevszkaja, aki szintén öngyilkosságot tervezett. E szereplőkből már hiányzik Ivanovnak, a *Sirály* Trepjovjának vagy *A manó* Vojnyickijának következetessége. Ánya szívből szól, amikor azzal vigasztalja a cseresznyéskert elvesztését vele sirató Ranyevszkaját, hogy szépen leviszgázik a gimnáziumban, és szorgalmasan fog dolgozni, hogy anyját is eltarthassa, de ezzel voltaképpen a *Ványa bácsi*-ben feszülő tragikomikus konfliktust építi tovább. A százéves szekrényét csókolgató Gajev a cseresznyéskertjéért rajongó Ranyevszkaja karikatúrája, s amikor a kert s a birtok elvesztésébe látszólag beletörődve s a drámában ábrázolt kapitalizálódási tendencia sodrában bankban vállal állást, s magát „finánckapacitás”-nak⁴⁴ nevezi, majd rögtön utána, szokásos biliárdműszavait sorolva hozzáteszi, hogy

⁴⁰ Uo. 498.

⁴¹ I. m. 452.

⁴² I. m. 447.

⁴³ I. m. 459.

⁴⁴ I. m. 492.

„duplafals”,⁴⁵ akkor régebbi s újabb minőségének egyszerre rajzolja meg találóan jellemző, akaratlan torzképét.

Amikor pedig Ánya volt nevelőnője, az anyját sem ismerő és a birtok elvesztésével, Ranyevszkaja elutazásával jövedelem nélkül maradt Sarlotta az egyik batyut pólyásbabaként dédelgeti, s hasbeszélő tehetségével még a gyerek sírását is utánozza, majd a csomagot a többi holmi közé hajítja, akkor az abszurd dráma groteszk gesztusait előlegező módon fejezi ki azt, amit a XIX. századi orosz epika és dráma visszatérő típusát megtestesítő Gajev nyíltan így fogalmaz meg: „egyszerre feleslegesek lettünk az embereknek”.⁴⁶

A jövő távoli ígéretét a fiatalok, Trofimov és Ánya képviselik. Azokat az igazságokat, amelyeket a korábbi drámákban Trepljov és Nyina, Vojnyickij és Asztrov, Tuzenbach, Versinyin és Irina hangoztatott, itt Trofimov mondja ki. Jellemző, s a cseresznyés-kert múltbeli illúziójának jelképét is minősíti, hogy Ánya, miközben Trofimov szavait hallgatja, kevésbé szereti már a cseresznyés-kertet, s hogy Trofimov a jelképet az egész országra kiterjeszti, s a jövő felé kitárja: „Egész Oroszország a mi kertünk! Nagy és gyönyörű föld, és nagyon sok csodaszép hely van rajta... Gondolja csak el, Ánya... a maga nagyapja meg dédapja és a maga összes ősei mind jobbágyok urai voltak, élő lelkeknek az igába hajtói... ennek a kertnek minden gyümölcse, a fák minden levele azokról a szegény emberi lényekről beszél, akik itt szolgátságban sínylődtek, nem hallja a hangjukat? Élő lelkek gazdáinak lenni, bizony, ez más embert csinált magukból, mindnyájukból, akik hajdan itt éltek vagy most itt élnek, úgyhogy a maga édesanyja, nagybátyja már észre sem veszi, hogy adósságra, idegen számlára él, azokéra, akiket maguk az előszobaajtónál nem engednek tovább. Legalább kétszáz esztendővel maradtunk el a fejlődés útjáról, nálunk alig történt valamivel több a semminél, nekünk semmi értéktöbbletünk sincs a múltunkkal szemben... csak filozofálunk, panaszkodunk az unalom miatt... és pálinkát iszunk... pedig a napnál világosabb: ha csakugyan a jelen igazi és eleven életét akarjuk élni, akkor először le kell zárunk, jóvá kell tennünk a múltat... le kell vezekelnünk... és ezt csak kemény szenvedéssel, fáradhatatlan, megfeszített munkával érhetjük el... mindig, minden pillanatban, éjjel és nappal... tele volt a lelkem valami titkos sejtelemmel: a boldogságot érzem, Ánya... Jön, jön a boldogság... egyre közelebb... már hallom is a lépteit...”⁴⁷ Egyelőre azonban csak a szűk látókörű, kuporgató háziasszony, Varja jön... Trofimov eszményét, a munkás életet is egyelőre a nyereszkeskedő és lélektelen Lopahin valósítja meg, ahogyan *A vadkacsa* Gregers Werléjének a teljes őszinteségre vonatkozó ideális követeléseit is a cinikus Werle nagykereskedő és Sörbnyé váltja valóra. Csehov ironiája így a két balkezes Trofimovot sem kíméli: intellektuális felismerései ellenére még 27 éves korában sem tudja befejezni egyetemi tanulmányait, s bár rajong Ányáért, arról szónokol a lánynak, hogy ők ketten fölötte állnak a szerelemnek.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ I. m. 493.

⁴⁷ I. m. 470–1. „Ennek az élet-kertnek erőtlől duzzadó s ugyanakkor tragikus képe végigvonul Csehov utolsó évtizedben alkotott sok művén, megtaláljuk *Az irodalomtanárban* (1894), *az Ariadnában* (1895), *A mezzaninos házban* (1896), *A kutyás hölgyben* (1899), *a Három nővér* (1901) és a *Cseresznyés-kert* (1903–1904) című drámákban” – írja Z. PAPERNIJ (*A. P. Csehov*, 137.).

Ez az ironia azonban az eszmét s az eszményt nem érvényteleníti; csak közvetlen megvalósíthatóságának lehetetlenségét jelzi. A *Cseresznyés kert* minden korábbi Csehov-drámánál világosabban mutatja be, hogy a régi feudális Oroszország megérett a történelmi leváltásra, s hogy a helyére törekvő tőkés rend az ország társadalmi válságát, emberi és kulturális problémáit szintén nem oldja meg. A parasztnak, a dolgozó embernek sem Ranyevszkaja cseresznyés kertjében, sem Lopahin bérbeadandó parcelláin nincs emberhez méltó helye.⁴⁸

Csehov nem volt forradalmár gondolkodó, de drámáinak arkhimédészi pontja egyre inkább kívül került mind a feudális, mind a tőkés világ életstílusán. Csehov páratlan tehetsége és érzékenysége erről a nézőpontról foghatta át és formálhatta meg az emberi sorsok intenzív gazdagságát. Így lehetett Csehov az 1905-ös polgári demokratikus forradalom felé tartó társadalmi fejlődés kapilláris mozgásainak igaz megörökítője, drámai összefoglalója. Lírai tragikomédiája ezért válhatott korszakos szintézissé, a kor dráma művészetének legjelentősebb tendenciáit, naturalista, impresszionista és szimbolista törekvéseit modern realista formában egyesítő művészi összegezéssé, mely az európai és az amerikai drámairodalomnak, O'Neill, T. Williams és Albee művészetének napjainkig ható ösztönzője, és Gorkij más irányba térő, plebejus, majd szocialista szemléletű dramaturgiájának természetes és termékeny kiindulópontja.⁴⁹

⁴⁸ A *Cseresznyés kert* értékelésére vö.: TRIOLET, E.: *L'histoire d'Anton Tchekhov*. Paris, 1954, 189–203. — STYAN, J. L.: *Chekhov in Performance: A Commentary on the Major Plays*. Cambridge, 1971, 239–337. — BERDNYIKOV, G.: *Csehov—dramaturg*. Moszkva, 1972, 225–52. — PETERDI NAGY L.: *Csehov színháza*. Budapest, 1975, 279–311. — SZEMANOVA, M. L.: *Csehov—hudozsnyik*. Moszkva, 1976, 186–223. — HAHN, B.: *Chekhov: A Study of the Major Stories and Plays*. Cambridge, New York, Melbourne, 1977, 12–36.

⁴⁹ Vö. GITOIVICS, N. J. (szerk.): *Gorkij és Csehov. Levelek, cikkek, nyilatkozatok*. Ford. Gellért György. Budapest, 1954.

A francia avantgardizmus eszmei útja a két világháború között¹

FODOR ISTVÁN

Az I. világháborúval szembeforduló francia baloldali írók egy viszonylag kis csoportja, a dadaista és szürrealista avantgarde képviselői szembefordultak a polgári társadalom hierarchiájával, eszményeivel, intézményeivel, a polgári életmóddal és kultúrával. Ám lázadásuk anarchista jellegű volt: minden társadalom, minden intézmény, minden hierarchia ellen irányult, s mechanikus elképzelésre épült: az egész akkori valóságot és kultúrát egységesen polgári jellegűnek vélték s tökéletesen új, tiszta életet, embert, nyelvet, kultúrát stb. kívántak teremteni. Magatartásukból a polgári életet és kultúrát mechanikusan tagadó „ellen-életmód” és „ellen-kultúra” eszményei bontakoznak ki, nosztalgia valamiféle soha nem létezett primitív tisztaság iránt s mindent elsöprő „égberöhhögés”.

Ennek a magatartásnak hosszú hagyományai vannak Franciaországban. Lajos Fülöp uralma óta a győztes polgárság életmódja és kultúrája ellen lázadó romantikus antikapitalista „ellenpolgár” típusa lett a bohém művész. Polgárpukkasztó életmódja, amely a romantika, a realista iskola, az impresszionista, a dekadens és a szimbolista áramlatok egyes törekvéseiben is jelentkezik, a francia (főként a párizsi) társadalmi és kulturális élet ismert színfoltja. A polgárellenes lázadás bohém formájából vezethetett út a polgári konformizmus felé (Gautier, Borel, Dalí stb.) vagy a polgári társadalmat dialektikusan tagadó demokratikus vagy szocialista törekvések felé (kommünárok, A. Baju, Aragon, Desnos, Éluard, Tzara stb.), de a romantikus antikapitalista lázadók többsége megmaradt az anarchisztikus ellen-életmód és ellen-kultúra szintjén (O’Neddy, Bertrand, Jarry, Breton stb.), s így legfeljebb a polgári eszmények válságát igazolták. E külsőségeiben radikális lázadás a polgári társadalom és kultúra létét nem veszélyeztette (hiszen vele azonos szerkezetű: individuális jellegű, s nem épült új értékekre), ezért művészetüket és részben magatartásukat a XX. századi polgári társadalom magáévá integrálta. E csoportok másik jellemvonása az utópizmus. Homályosan vagy tudatosan úgy vélik, hogy életmódjuk és tevékenységük tagadja és önmagában megváltoztatja a polgári rendet és az egész emberi

¹ Felhasznált irodalom: SZABOLCSI M.: *Jel és kiáltás*. Budapest, 1971, Gondolat; R. LEROY: *A kultúra napjainkban*. Budapest, 1973, Kossuth; M. DÉCAUDIN: *La crise des valeurs symbolistes*. Toulouse, 1960, Privat; G. RIBEMONT-DESSAIGNES: *Déjà jadis ou de mouvement Dada à l’espace abstrait*. Paris, 1958, Julliard; M. SANOUILLET: *Dada à Paris*. Paris, 1965, Pauvert; M. NADEAU: *Histoire du surréalisme, suivie de documents surréalistes*. Paris, 1964, Seuil; L. ANDREJEV: *Szürrealizmus*. Moszkva, 1972, Viszsaja Skola; R. GARAUDY: *Aragon útja*. Budapest, 1962, Kossuth; SZABÓ GY.: *A futurizmus*. Budapest, 1962, Gondolat; BAJOMI LÁZÁR E.: *A szürrealizmus*. Budapest, 1968, Gondolat; SZÁVAI J.: *A szürrealizmus esztétikájához* (Bajomi Lázár E. idézett művében); F. ALQUIÉ: *Philosophie du surréalisme*. Paris, 1955, Flammarion.

életet. A tiszta szó, az anarchisztikus tett megtisztítja a világot, e „szigetek”-ről kiinduló életforma- és kulturális „forradalom” megelőzi, sőt sokak számára feleslegessé is teszi az új rendet teremtő társadalmi forradalmat. A tökéletes harmónia, a paradicsom vagy „mesterséges paradicsom” a társadalom szélére menekülve kis csoportokban vagy egyéni-
leg azonnal elérhető, s az életet a játékká vált munka és művészet tölti be – vélik. Ezért érintkezik ideológiájuk a különböző misztikus és utópisztikus nézetekkel. A vidám bohéméletben a legtöbb művész csalódik. A társadalomtól így nem lehet menekülni, részük gyakran kegyetlen nyomor, meg hasonlottság, öngyilkosság. Az „ellen-kultúra” tartalma természetesen történelmileg változik: Gautier Jeune France-köre a polgári utilitarizmus és moralizálás ellen lázad, ez ellen dolgozza ki a *l'art pour l'art* elméletét, a század második felében a polgári sznobizmus és akadémizmus ellen lázadók a kultúra korszerűsítését és demokratizálását tűzték ki célul. Ezt fejezi ki többek közt a szecesszió *l'art dans tout* (művészet mindenben) és *l'art pour tous* (művészet mindenkinek) jelszava. Ez utóbbi mozgalmaknak természetesen sokkal könnyebb volt kapcsolatot találni a demokratikus és szocialista társadalmi törekvésekkel. A dadaizmus pedig minden művészetet tagad, tudatos anti-art-t művel. Tökéletes ellentéte a *l'art pour l'art*-nak, *l'anti-art pour l'anti-art*, a közös bennük csak az, hogy a művészetet és az ellenművészetet is a játékra redukálják.

Az ellenkulturális törekvések csak a XX. század első évtizedében válnak avantgardista elméletté, amely tudatosan a jelen vagy a jövő gyökeresen új művészetének megteremtésére törekszik. Utópisztikus „ellenkulturális” végcéljaik és módszereik ellenére reális problémára kerestek választ: a polgári társadalomban a művészeti alkotások többsége, a múlt és a jelen alkotásai egyként elszakadtak az élettől, vagy halott akadémizmussá merevedtek, vagy kommerszművészetté, áruvá silányultak, esetleg sznobok játékszerévé váltak, s az újkereső művészek többsége a XIX. század második felétől nem talált kapcsolatot korával. Az avantgarde a korral szinkron, a tudomány és a technika korszerű eredményeit integráló, az egységesülő világot kulturálisan is magába szívó művészetet kívánt teremteni. Az avantgarde mozgalmak másik oka az volt, hogy a technikai és gazdasági fejlődés lehetővé tette, hogy az alkalmazott művészetek révén a művészek *közvetlenül* részt vegyenek a valóság átalakításában, megszépítésében, tehát azonosuljon a művészet az élettel. Az alkalmazott művészetek emancipálódása és egyre növekvő szerepe nem jelenti viszont a múlt művészetének vagy az autonóm művészetek halálát, sem azt, hogy az autonóm művészet szerepe ezentúl csak a kísérletezésre redukálódik, mint azt számos avantgardista vélte.

Az avantgardizmus egyetemes világ- és kultúramegváltó ambíciója utópisztikus ellenkulturális jellege miatt kudarcra volt ítélve, de ha csak irodalmi és művészeti irányzatként vizsgáljuk őket (mindegyik ennél több akart lenni), újító érdemüket nem tagadhatjuk: megújították a művészi nyelvet, kiszélesítették az esztétikum szféráját, hozzájárultak a korszerű környezetésztétika kidolgozásához, véget vetettek egy anakronisztikus formanyelv, az akadémizmus uralmának. A művészeti jelentőségük és kultúraelméleti tévedésük közti ellentmondást az magyarázza, hogy az egyes művészeti hagyományok tagadása a művészeti mozgás és megújulás szükséglete, míg a kultúra egészének tagadása, az „ellen-kultúra” téves elmélet, a társadalom és a kultúra válságának hibásan ideologizált terméke.

Marinettinek a *Figaró*-ban publikált manifestuma az egyik legzavarosabb avantgardista termék, de jól jelzi a különböző mozgalmak céljait és ellentmondásait. A technika,

az anarchista lázadás és a háború kultusza kavardik benne. A technika kultusza, amely Cendrars-ra, Apollinaire-re, az unanimistákra és a későbbi konstruktivistákra is jellemző, a korban lezajlott tudományos-technikai forradalom hatását jelzi, kiszélesíti a kultúra és az esztétikum hagyományos szféráját, de egybemossa az autonóm és az alkalmazott művészetet, valamint a technikát: „egy bömbölő autó, mely úgy száguld, mint a kartács, szebb, mint a Szamothrakéi Győzelem szobra.”²

Bár Marinetti manifestuma Párizsban jelent meg, elmélete nem talált nagy visszhangra. Igaz, hogy Apollinaire, Cendrars, a szimultanisták, sőt az unanimisták, valamint a dinamisták (Guilbeaux) és a paroxisták (Bauduin) is ujjongva üdvözölték a technika vívmányait, az „Ember megistenülését” (Apollinaire), a francia avantgarde azonban inkább humanista vagy szociális töltésű volt.

Apollinaire-hez hasonlóan az Ember megistenülését vallotta az első világháború előtt a kollektív lelket megéneklő unanimista iskola (J. Romain, R. Arcos, G. Duhamel, G. Chennevière stb.). A munkásosztály forradalmi céljait kifejező modern forradalmi irodalom mellett foglalt állást J.-R. Bloch folyóirata, a *L'Effort* és a *L'Effort libre*, amely a Lunacsarszkijt, Ehrenburgot és Adyt előszörre publikáló *Feuilles de Mai*-vel együtt megpróbálta összefogni azokat a művészeket, akik a művészeti és a társadalmi forradalom igényét együtt vallották.

Az I. világháború a francia avantgarde életében is törést jelent. A humanista avantgardisták kisebb-nagyobb ingadozás után az antimilitarizmus útjára lépnek. Guilbeaux Svájcban dolgozik, majd közvetlenül az októberi forradalom után a Szovjetunióba megy, később Trockij hatása alá kerül. Jean-Richard Bloch és az unanimisták Romain Rolland-hoz közelednek, az ő – pártokon és nemzeteken felül álló – pacifista humanista szellemében alapítják meg az *Europe*-ot 1923-ban. Martinet 1923-ig a *l'Humanité* kulturális rovatát vezeti. Az 1916-ban keletkezett új avantgardista mozgalom, a dadaizmus (Tzara, Heulsenbeck, Arp, Bell) radikális esztétikai és társadalmi nihilizmusával az avantgardizmus formalista szárnyát képviseli, ellentétben a németországi dadaizmussal, amelynek egyes csoportjai részt vettek a baloldal küzdelmeiben. Tzarához Párizsban csatlakoztak a későbbi szürrealisták, Breton, Aragon, Soupault stb. A dadaizmus társadalmi nihilizmusát már Svájcban támadta Guilbeaux, Párizsban is ellenük fordult a *Clarté*. A polgári *Nouvelle Revue Française* kritikusa, Jacques Rivière viszont „hálával” fogadta a dadaizmus nihilizmusát, amely a megdőlt abszolútumok helyébe újat teremtett, az abszolút semmi kultuszát.³ A művészet teljes tagadása a végletekig viszi az avantgarde mozgalmakban rejlő antiesztétizmust, a művészet és az élet azonosítását. Minthogy azonban az élet szerintük abszurd, értelmetlen, a dadaizmus botrányai és happeningjei is ilyenek. Híres körkérdésük, a *miért írtok?* is az írás fölöslegességét, értelmetlenségét sugallja. Tevékenységükkel szándékosan provokálták a közönséget, amely kellőképpen fölháborodott vagy mulatott, de az senkinek sem jutott eszébe, hogy a kapitalizmus, a Világ vagy a Művészet feletti halotti ünnepségen vett részt. A dadaizmust új *művészeti* irányként üdvözölték vagy szidalmazták. A dadaizmusnak és minden ellenkulturális jellegű tevékenységnek ez a nagy belső ellentmondása: az esztétikai-kulturális lázadáson nem tudnak túlemelkedni, végleteességük és antiesztétizmusuk miatt viszont olyan közel kerülnek az

² SZABÓ: *A futurizmus*, 133–134.

³ J. RIVIÈRE: *Reconnaissance à Dada*. Nouvelle Revue Française, 15 août 1920.

esztétikum határaihoz, hogy produktumaik egy részét nehezen lehet esztétikainak nevezni. A mozgalmak tiszta formájukban rövid ideig maradhatnak fenn, csak kevésbé végletes, diffúz hatásuk érvényesülhet, főként az alkalmazott művészetekben. Breton, Aragon és Éluard rövidesen szakítanak a minden értéket és hagyományt tagadó dadaizmussal, s megalapítják a szürrealizmust, amely utópisztikus pozitív programja révén megnyitotta az utat a költészet és a társadalmi-politikai küzdelem bizonyos formái felé.

A szürrealizmus is hangsúlyozta irodalomellenességét. „Semmi közünk az irodalomhoz” – hangoztatja 1925. jan. 27-i nyilatkozatuk.⁴ Esztétikaellenességüket emeli ki a Breton fogalmazta első manifesztumuk definíciója is: „tollbamondott gondolat, függetlenül az értelem bármiféle ellenőrzésétől, s minden esztétikai vagy erkölcsi törekvéstől.”⁵ Nem tagadja viszont a szépet, de az azonos a vitalista-irracionalis értelmezésű, minden társadalmi kötelektől mentes „igazi élettel”. Ennek a szépnak a neve a költőiség (poésie), ami nem feltétlenül leírt, hanem gyakran csak megélt vagy megálmodott valami (a társadalmon kívüli szerelmi szenvedély, az álom, az indokolatlan cselekvés – acte gratuit). Ezek lesznek a szürrealizmus pozitív értékei, amelyekhez csak a társadalmi kötöttségek és gátlások zárójelbe tételével, a tudatalatti feltárásával lehet eljutni a tiszta automatizmus révén: „a léleknek olyan zavartalan önműködésén keresztül, melynek célja szóban, írásban vagy bármi más módon kifejezni a gondolkodás valódi működését”.⁶ Előbb a zavartalan önműködést akadályozó gondolati erők, a materializmus, a külső valóságot figyelembe vevő realizmus, az irodalmi műfajok, különösen a regény, a logika, a civilizáció, a fejlődés, a humanizmus gondolata ellen lázad, de rövidesen a külső erők ellen is megindul a támadás. Robbantani kívánnak minden olyan társadalmi kötöttséget, ami az egyén totális szabadságát korlátozza: a családot, a hazát, a vallást, a munkát, a gazdaság és a történelem erőit. A tudatalatti felszabadításával totális „pszichológiai forradalmat” hirdetnek, mint az 1925. jan. 27-i nyilatkozatuk is illusztrálja: „A szürrealizmus nem új vagy könnyebb kifejező eszköz, sőt még nem is a költészet metafizikája, hanem teljes felszabadítási eszköze a szellemnek, illetve mindennek, ami hozzá hasonló.”⁷

A teljes felszabadítás a szürrealista manifesztumokban egyre gyakrabban előforduló szóra, a „forradalomra” utal. (1924-ben induló folyóiratuk címe is *La Révolution Sur-réaliste*). A szürrealista „forradalomnak” azonban semmi köze a gazdaságot, társadalmat, majd a tudatot és az életformát is átalakító szocialista forradalomhoz, sem a tudományos-technikai forradalomhoz, még leginkább a mindettől független „életforma és kulturális forradalom” idealista és anarchista koncepciójához áll a legközelebb, de 1925-ös nyilatkozatukban még ettől is elhatárolják magukat: „Egy cseppet sem akarunk változtatni az emberek erkölcssein.”⁸ Így nem marad más, mint a „belső forradalom”, a „szellem kiáltása, amely önmaga felé irányul”, újfajta miszticizmus.⁹ Ez indokolja a nem európai kultúrák és vallások iránti érdeklődésüket is.

Kezdetben a totális szellemi forradalom reményében élve az idealista szürrealisták szinte tudomást sem vettek a valódi társadalmi-politikai és kulturális forradalomról, ami a

⁴ M. NADEAU (szerk.): *Documents surréalistes*. Paris, 1948, Seuil, 42.

⁵ BAJOMI LÁZÁR E.: *i. m.*, 175.

⁶ BAJOMI LÁZÁR E.: *i. m.*, 174–175.

⁷ *Documents surréalistes*, 42.

⁸ *i. m.*, 43.

⁹ *i. m.*, 44.

Szovjetunióban végbement. Emiatt robban ki vita 1924-ben a *Clarté* és Aragon közt. Aragon „megbecstelenítő pragmatizmusnak” tart minden politikai tevékenységet. „A lázadás szellemét mindig minden politika fölé helyeztem” — hangsúlyozza. A Nagy Októberi Forradalom számára „legfeljebb jelentéktelen kormányválság”. A társadalmi kérdések iránt érzéketlen, légüres térben élő, tájékozatlan fiatal szürrealista a belső forradalom lázában égve úgy véli, hogy a társadalmi forradalom „csak nyelvi félreértéssel nevezhető forradalomnak”.¹⁰

A *Clarté* bírálja Aragon nézeteit. Fourier rátapint a „szürrealista forradalom” gyengéjére. „Aragon teljesen anarchista” — írja. „Szándékosan kulturális téren lázad. Belülről támadja a polgári kultúrát. Inkább a saját táborában marad, mint hogy külső ellenségeihez csatlakozzék. Mi kulturális szinten, akárcsak az összes többin, felégettük magunk mögött a hidakat.”¹¹ A *Clarté* a proletárforradalom és a proletárkultúra mellett foglalt állást, míg a szürrealisták „totális forradalma” csak romantikus menekülés egy belső ellen-életmódba és ellen-kultúrába.

A vita nyomán szinte törvényszerűen megindul a *Clarté* és a szürrealisták között a közeledés. Az alapvető különbség ellenére sok közös vonás volt köztük: mindkét csoport azonnali forradalmat akart, s kulturális koncepciójuk is egyaránt öncsonkító ellen-kulturális jellegű volt: egyként elvetették a humanista és realista polgári alkotókat, egyként lenézték A. France-ot, Barbusse-t és Rolland-t. A szürrealisták kezdték érezni a „belső forradalom” elégtelenségét: „Ő, jöjjön már el az idő, amely elrendeli a pénz uralmának a végét, és egyedül szegi meg a föld számára az ég kenyerét.”¹² Ez a szürrealista kozmikus kép az I. manifestumban reális társadalmi vágyat fejez ki. Másutt a „Szellem forradalma” anyagi eszközöktől sem riad vissza: „a szellem el van szánva rá, hogy kétségbeesetten szétzúzza béklyóit, méghozzá szükség esetén kegyetlen anyagi kalapácsokkal.”¹³

Forradalmiságuk ellentmondásosságát jól tükrözi a *Clarté* (Georges Altman, Georges Aucouturier, Jean Bernier, Victor Crastre, Camille Fégy, Marcel Fourier stb.), a *Philosophies* c. idealista, de a marxizmus iránt érdeklődő folyóirat (Émile Benvéniste, Norbert Gutermann, Henri Lefebvre, Pierre Morhange, Georges Politzer stb.), valamint a szürrealisták (Aragon, Artaud, Bousquet, Breton, Crevel, Desnos, Éluard, Ernst, Péret, Soupault stb.) által 1925-ben aláírt manifestum, a *La révolution d'abord et toujours*. Tiltakoznak a marokkói háború, a francia kormány gyarmatosító politikája, a nagyhatalmi sovinizmus ellen. Bár hangsúlyozzák: „a szellem lázadása vagyunk”, konkrét társadalmi forradalomra hívnak fel. „Nem vagyunk utópisták, a forradalmat csak társadalmi formájában fogjuk fel” — írják.¹⁴ De a társadalmi forradalmon és a gyarmati felszabadító mozgalmakon túl a „totális felszabadulás”-ban hisznek, ami nagyon hasonlít a vallás és a romantikusok paradicsomi álmaihoz, a totális ellen-valósághoz.

„Nem fogadjuk el a Gazdaság és a Csere törvényeit, nem fogadjuk el a Munka rabságát, s még szélesebb szinten fellázadunk a Történelem ellen. A Történelmet olyan

¹⁰ i. m., 25–26.

¹¹ i. m., 26.

¹² A. BRETON: *Manifestes du surréalisme*. Paris, 1963, Gallimard, 28.

¹³ *Documents surréalistes*, 43.

¹⁴ i. m., 40.

törvények irányítják, amelyeket az egyének gyávasága határoz meg, mi pedig nem vagyunk humanitáriusok semmilyen szinten sem.”¹⁵

A történelem, a humanizmus tagadása az egész európai civilizáció tagadásába megy át, ezért Ázsia felé fordulnak. „A modern világ túlélte önmagát... Tereinken majd a mongolok táboroznak.”¹⁶ Így jutnak el a nem európai művészet megismeréséhez, amit misztikaigényüknek megfelelően a teljes egészében elvetett európai művészet pozitív ellenpárjaként értékelnek. „Ahogyan a nacionalizmus ellenségeinek védeniük kell az elnyomott népek nacionalizmusát, a kapitalista gazdaság termékeként jelentkező művészettel e művészet ellenségeinek az elnyomott népek művészetét kell dialektikusan szembeállítaniuk.”¹⁷

Az elidegenedés elleni küzdelemben az egész objektív valóságot tagadják, a forradalom utáni ellen-világ képzeletükben nem továbbviszi a kapitalizmus pozitív eredményeit, hanem a kapitalizmus előtti „barbár” világban találja meg a paradicsomot.

Bár a *Clartéval* és a *Philosophies* körével az egyesülés és a közös folyóirat terve meghiúsult, az eszmecsere mégis hasznos volt a szürrealisták számára. Ettől kezdve közelebb kerülnek a társadalmi-politikai cselekvéshez, igyekeznek megérteni a forradalmi proletariátust és pártját, a Francia Kommunista Pártot.

A Párttal való kapcsolatukat megnehezítette idealizmusuk és a Pártban uralkodó szektás bizalmatlanság is. Helyzetüket eleve meghatározta, hogy elsősorban az ellenzéki kommunistákkal voltak kapcsolatban, mint Boris Souvarine, Jacques Doriot, Victor Crastre. Ezek egy része később a trockizmus képviselője lett, akárcsak egykori szürrealista társuk, Pierre Naville, aki a *Révolution Surréaliste* társszerkesztője volt, később a trockizmus egyik vezéralakja lesz. 1926-ban, a Pártba való belépése előtt vele folytat vitát Breton *Légitime défense* c. írásában. Hangsúlyozza: „senki sincs köztünk, aki ne kívánná, hogy a hatalom a polgárság kezéből a proletariátuséba menjen át”, de az absztrakt forradalmi lobogást mindig szembeállítja a napi gazdasági-anyagi problémákkal, s alapvetően csak az első érdekli. Úgy véli, hogy a társadalmi forradalom nem old meg számos emberi, morális és pszichológiai problémát, ezért a szürrealista kísérletet párhuzamosan folytatni akarja „minden külső ellenőrzés nélkül, a marxista ellenőrzést is kizárva”.¹⁸

¹⁵ *i. m.*, 38–39.

¹⁶ *i. m.*, 39.

¹⁷ *i. m.*, 187.

¹⁸ *i. m.*, 67.

Naville tanulmányában tükröződik a szektás proletkultos bizalmatlanság is. „A proletárforradalmat a proletariátus hajtja végre a proletariátus érdekében (...) A forradalom költője, gondolkodói, művészei csak a *győztes* forradalmi proletariátusból születhetnek meg. Még azok is, akik a polgárság ellenében élnek, többé-kevésbé belőle élnek (...) Polgári rendszerben a proletariátus vezetői és valódi szolgái csak a teoretikus és a műszaki értelmiség soraiból kerülhetnek ki. A költőktől, a gondolkodóktól, a művészekről semmiféle közvetlen segítséget nem várhat... A forradalom győzelme után ők lesznek az első ellenforradalmárok.”

S jellemző módon Sorelre hivatkozik, nem pedig a szerinte a „vörös zászlót rózsaszínre festő” Lunacsarszkij vonzó és nyílt értelmiségi politikájára: „Olyan megrázkódtatásról van szó, amely során a tőkést és az államot megszüntetik a szervezett termelők. Az értelmiségieket, akik az első helyeket remélik a demokráciától, visszaküldjük irodalmukhoz.” (P. NAVILLE: *La Révolution et les intellectuels*. Paris, 1927, Gallimard, 126–127.)

Kulturális téren a *l'Humanité* és főként Barbusse-t támadja, aki felkérte, hogy írjon a lapba. Levele szerint naponta szeretne egy novellát publikálni, s olyan cikkeket kér, amelyek „vádolják a jelenkori kultúra retrográd tendenciáit, s előkészítik egy humánus és kollektív művészet uralomra kerülését.”¹⁹ Egyrészt a *novella* szó sérti Bretont, mert azt a regénnyel együtt halott és polgári műfajnak véli, másrészt a *humánus* és *kollektív művészet*, mert a szürrealizmus humanizmus- és művészetellenes, kollektív művészetnek pedig egyedül a szürrealista közös automatikus írásgyakorlatokat tartja. A *l'Humanité*-ben közölt írárok színvonala egyenetlen, Breton joggal találhat bennük esztétikailag vagy eszmeileg is kivetnivalót (ebben a korszakban próbálkoztak a munkáslevelezők, rabkorok rendszeres publikálásával). Barbusse szerkesztési elve mégis helyes volt, s hozzájárult ahhoz, hogy a lap olvasóinak száma ne csökkenjen a Párt akkori szektás politikája miatt: közérthető, tömegekhez és tömegekről szóló modern stílusú műveket igényelt, a szürrealista gyakorlatokat kevés megértéssel fogadták volna a *l'Humanité* munkásolvasói. Breton „balról” támadja Barbusse-t. Szemére veti, hogy *stílus*ról beszél, *művészeti* újjászületést vár. „Mit nekünk művészeti újjászületés! Éljen a társadalmi forradalom egyedül!”²⁰ – írja a szürrealizmus szellemében, amely szerint nincs különbség élet és művészet között, s nincs tudatos megmunkálásból fakadó stílus.

1927-ben Breton, Aragon, Éluard, Unik és Péret belépnek a Kommunista Pártba, de a Pártban uralkodó szektás elzárkózás, ouvrierista ökonomizmus és a szürrealista idealizmus akadályozza a szürrealisták együttműködését a forradalmi mozgalommal.

A szürrealista miszticizmust, amely tagadta a történelmi folyamat jellegét, múlt, jelen és jövő különbségét, álom és valóság, szó és tett azonosságát hirdette, alapvetően idealista jellege miatt nem fogadhatta magába a marxizmus. Jószándékú közeledésüket viszont a Pártban nem fogadták kellő megértéssel, s nem is adtak megfelelő munkát és segítséget nekik. A szürrealizmus vezérkarának a kommunista mozgalomhoz való közeledése mutatkozik meg számos volt szürrealista kizárásában és a szürrealizmus második kiáltványában. Ezentúl folyóiratuk címe is a társadalmi forradalomnak való alárendeltséget fejezi ki: *Le surréalisme au service de la Révolution* (a szürrealizmus a Forradalom szolgálatában). A Pártba történt belépésükről joggal írja Andrejev: „Nem a dadaizmus utódainak soron következő extravagáns lépése volt. Ez a tett logikus, törvényszerű volt, amennyiben a szürrealisták polgárellenessége őszinte volt.” Ugyanakkor hozzáteszi: „ez a tett egyáltalán nem jelentette azt a hatalmas belső átalakulást, amely megszabadította volna a szürrealizmust a fölötte lebegő ellentmondástól”.²¹

Rövidesen jelentkezik egy esztétikai típusú ellentét is a legtehetségesebb szürrealisták és a mozgalom elvei között, amely már a dadaizmus korszaka óta bujkál. Éluard, Aragon, néha maga Breton sem tudták teljesen azonosítani az életet és a művészetet, azaz elismerték a művészet viszonylagos autonómiáját, a szó esztétikai funkcióját. Breton a 20-as évek közepén, de még évtizedek múlva is ultraretrográdnak tartja Éluard álláspontját, aki megkülönbözteti a szürrealista automatikus írás eredményezte költőiséget (poésie) a tudatosságot ki nem záró költeménytől (poème), s inkább ez utóbbit műveli.²² Aragon

¹⁹ *Documents*, 61.

²⁰ *i. m.*, 65.

²¹ L. ANDREJEV: *Szurrealizm*. Moszkva, 1972, Visszaja Skola, 22–23.

²² A. BRETON: *Entretiens avec André Parinaud*. Paris, 1952, Gallimard, 106.

nem tartja mindenható módszernek az automatikus írást, s ráadásul regényekkel is próbálkozik az egész szürrealista csoport felháborodására. 1928-ban írt elméleti munkája, a *Traité du style* (Értekezés a stílusról) több vonatkozásban is túlhaladja a szürrealizmust.

A szürrealizmus az avantgarde irányzatok többségéhez hasonlóan nem tudta megoldani az egyéniség és a közösség viszonyát. Alapvetően individualista lázadásukat a kollektív alkotás mítoszával leplezték. „A szürrealizmus a zseni kommunizmusa”²³ – hirdetik, ami azt jelenti, hogy a romantikus zseni-kultusz helyett a „mindenki zseni” jelszavát vallották. Ugyanez a hit tükröződik a kollektív játékaikban. Breton 1952-ben adott interjújában így emlékezik vissza a közösség szerepére: „Senki sem törekedett arra, hogy bármit is megtartson magának, mindenki a közösségtől várja tehetsége gyümölcsözését, megosztását mindenki között . . . A játékok is nagyban folynak köztünk: írásbeli és szóbeli játékok, amelyeket helyben kell kitalálni és kipróbálni. Talán ezekben termelődik újra állandóan képességünk. Egészen a saint-simonistákig kell visszamennünk, hogy ehhez hasonlót találjunk.”²⁴

Ez a „kollektívizmus” tiltakozás a polgári művészet individualizmusa ellen, de csak mechanikus tagadás, mert nivellál, teljesen tagadja az egyéniség elvét, amelynek tárgyiasítása a műalkotásban alapvető. Ezért válik rövidesen börtönné a szürrealizmus a legtöbb jelentős művész számára.

A szürrealista életmód, a menekülés-esztétika és az individuális evilági paradijsom reménye szintén alapos bírálatban részesül Aragon könyvében. Megállapítja, hogy a polgári társadalom minden egyéni lázadást integrál, Rimbaud-t ma a társadalom a költészet ellen fordítja. A menekülés, a távozás ma illuzórikus, a világot felosztották, nincs szabad terület. Vége a szellemi szabadság illúziójának is, mert a „szellem számára általános rendszer épült fel, amely a világ társadalmi részeit foglalja magában”, minden tettetnek, szónak, gondolatnak, még a hallgatásnak is meghatározott jelentése van. A világból megszökni lehetetlen, ennek ellenére mindenki menekülni készül: minden érzelmet átvisznek „egy nyomorult kis fiktív egyéni világba, ahol mindenki a maga csipás képére újraépíti a földet.” Ez a paradijsom csak önbecsapás, ópium, „s az élet ópiummal vagy anélkül elviselhetetlen. S nem lehet rajta segíteni.” A szürrealizmus társadalmi lázadó szerepét sem tölthette be, mert ugyanúgy polgári alapú, mint a társadalom, amely ellen lázad, csak kamaszkori krízisében „elszökik otthonról”. A bohém-szellem és a polgári mentalitás azonos, mindkettő a tétlenség révén való elhülyüléshez vezet. Ezzel szemben áll a munka törvénye, amely a szürrealisták szerint szintén elhülyülést eredményez.²⁵

Aragon és a szürrealisták egy része érzi, hogy az ember számára nincsen egyéni megoldás. Mindazt a konkrét köteléket azonban, amellyel az ember az emberiséghez kötődik, elvágták maguk körül. Elítélték a családot, a munkát, az intézményeket, a hazát. Osztyáként egyedül a polgárságot ismerték, de azt tagadták. A proletariátus elvont fogalom volt számukra, szenvedő és forradalmi messianisztikus erő, de konkrét gazdasági-társadalmi problémáit nem ismerték. Ennek ellenére szolidárisnak vallották magukat a proletariátussal.

²³ *Documents surréalistes*, 24.

²⁴ A. BRETON: *Entretiens avec André Parinaud*, 71.

²⁵ Vö.: *A francia irodalom a huszadik században*, II. kötet, Budapest, 1974, Gondolat, 20–22.

A szürrealizmus második manifestuma (1930) tükrözi a szürrealizmus és a kommunista mozgalom „összebékítésének” nehézségeit. Bár ez a manifestum a politikai balratolódás terméke – ezt a harkovi kongresszus is elismerte –, a balratolódásra az anarchizmus erősödése nyomta rá bélyegét. Az anarchizmus jelentkezik az action gratuite szürrealista felmagasztalásában. Par excellence szürrealista cselekedetnek nevezi a manifestum, ha „valaki revolverrel a kezében kimegy és vaktában lövöldözni kezd a tömegben.”²⁶ A szürrealizmus első manifestuma a szürrealista ősök egész sorát idézi – többé-kevésbé önkényesen: Dante, Swift, Shakespeare, Young, Sade, Chateaubriand, Constant, Hugo, M. Desbordes-Valmore, Bertrand, Rabbe, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Nouveau, Saint-Pol-Roux, Fargue, Vaché, Reverdy, Saint-John Perse, Roussel stb.²⁷ –, a második kiáltvány a diszkontinuitást hangsúlyozza: „A lázadás terén egyikünknek sincs szüksége őse”²⁸ – írja. „Rimbaud-ról felesleges vitatkozni, Rimbaud tévedett, Rimbaud meg akart bennünket tévesztetni.” Egyetlen kivételt nevez meg: Lautréamont-t. Ám számára Lautréamont nem történelmi személyiség, hanem az emberi sors elleni örök lázadó típusa. Ez a totális ellenkulturális törekvés jelentkezik abban is, hogy szürrealista társaik közül is kizárják azokat, akik a polgári irodalommal, sajtóval bármiféle kapcsolatba kerülnek. Így például Desnos-t 1929-ben, Soupault-t hamarabb azért zárják ki, mert azt hiszik, hogy *irodalmi* tehetségük van, a sajtónak dolgoznak, ami Breton szerint az erkölcsi öngyilkossággal egyenlő, Ribemont-Dessaignes a filmlapokba való irodalom mocsarába süllyed stb. Ez az abszolút morális tisztaságra való törekvés, amely szerint az igazi élet, amelynek megvalósítására a szürrealisták törekednek, valami egészen más, mint a reális élet, nincs tekintettel arra, hogy például Soupault vagy Desnos éppen a baloldali humanista sajtóba dolgozik, Artaud pedig individualizmusa miatt dolgozik a polgári színházaknak stb. A Bretonnal szembekerült és kizárt szürrealisták (Ribemont-Dessaignes, Vitrac, Limbour, Morise, Baron, Leiris, Queneau, Desnos, Prévert, Bataille) ellen-manifestumaikban joggal mutatnak rá az abszolút tisztaság bretoni igénye – a pénz, a társadalmi körülmények teljes megvetése – illuzórikus voltára.

Lázadásuk továbbra is a polgári életforma ellen irányul. Alapvetően non-konformista és nem társadalmi. A fiatalokhoz fordul, akik „visszautasítják az alávetést”,²⁹ s minden – nemcsak polgári – társadalmi köteléket elvet: „Minden eszközt fel kell használni, hogy leromboljuk a családot, a hazát, a vallás eszméit” – írja.

1930-ban sajátos dualizmus jellemzi a szürrealizmust: idealista, helyenként misztikus ismeretelmélet (ide tartozik költészetelméletük is) és materialisztikus-aktivista cselekvésemélet. Mindkettőre a történelmi-társadalmi determinizmus zárójelbe tétele jellemző. „Minden arra enged következtetni, hogy van a szellemnek egy pontja, ahol az életet és halált, a valót és a képzeletbelit, a múltat és a jövőt, a kimondhatót és a kimondhatatlant, a magasztost és alantast már nem ellentétesen észleljük. Nos, hiába is keresnénk a szürrealista tevékenységnek más indítékot, mint e pont meghatározásának a reményét.”³⁰

²⁶ A. BRETON: *Manifestes du surréalisme*, 78.

²⁷ *i. m.*, 38–39.

²⁸ *i. m.*, 80.

²⁹ *i. m.*, 87.

³⁰ BAJOMI LÁZÁR E.: *A szürrealizmus*, 39.

Ezt az idealizmust megpróbálják összeegyeztetni a valóság megismerésének és átalakításának marxista elméletével. „Úgy kell tennünk, mintha valóban a világban élnénk, hogy azután néhány fenntartást meg merjünk fogalmazni” – írja Breton.³¹ Sajátos módon ez történik a valósággal és a marxizmussal is: úgy tesznek (őszintén), mintha elfogadnák, de fenntartásaikat ekkor és később is annál határozottabban hangsúlyozzák. Kezdetben csak „alkalmazni” akarják a marxizmust a morális és pszichológiai szférára freudi és szürrealista alapon. Erre az azonosításra az adott alapot, hogy a szürrealizmust és a történelmi materializmust egyaránt a „hegeli rendszer kolosszális elveteléséből” eredeztetik. „Hogyan fogadjuk el, hogy a dialektikus módszer csak a társadalmi problémák megoldására alkalmazható érvényesen? ...” Nem alakulhatott ki tartós kapcsolat a szürrealizmus és a kommunista mozgalom között, amíg a szürrealisták a forradalmat és az erkölcsi-esztétikai problémákat idealista-szürrealista módon értelmezték, a Francia Kommunista Párt politikájában pedig gyakori volt a vulgármaterialista probléma-megközelítés, amely nem volt mindig tekintettel az erkölcsi és esztétikai szféra viszonylagos autonómiájára, saját törvényeire.

Breton – akárcsak a többi kommunista szürrealista – nem tudott alkalmazkodni a pártmunka korabeli követelményeihez. A szürrealisták nem ismerték a munkásosztályt, a Párt munkájába gyakorlatilag nem kapcsolódtak be.

A manifesztum mégsem a munkások ellen irányult. „Elfogadom, hogy félreértés folytán a Kommunista Pártban a legkevésbé kíváncsú értelmiségiekhez soroltak. Rokonszenvem kizárólagosan a tömegeké, amelyek véghez viszik a társadalmi forradalmat, így nem is érzem a félreértés átmeneti hatását” – írja.³² A manifesztum több lapján néhány ilyen – a Párt támogatását élvező – szerinte nemkíváncsú értelmiségit támad, akik mögött – sokszor joggal – karrierizmust sejt. Elsősorban Pierre Naville-t támadja, aki rövid ideig Péret-vel a *Révolution surréaliste*-et szerkesztette, majd néhány hónapig az FKP tagja volt, de 1927-ben találkozott Trockijjal, s ettől kezdve a franciaországi trockizmus vezéralakja lesz. Ekkor Breton még nem trockista, bár bizonyos hatással voltak rá Trockij írásai, de nem kötelezi el magát az SZKP irányvonala mellett sem. „A szürrealizmus nem hajlandó és még sokáig nem lesz hajlandó választani a két irányzat közt” – írja.³³

Hogyan vélekedtek a szürrealisták a másik ellenkultúrális törekvésről, a proletárikultúra, proletárirodalom elméletéről? A manifesztum világosan jelzi: „politikai fejlődése ellenére” a szürrealizmusnak nincs oka, hogy „felülvizsgálja sajátos kifejezési eszközeit... s a neonaturalista eljárásokat nem sikerül akkreditálni a mi eljárásaink hátrányára.”³⁴ A saját módszer iránti elfogultságon kívül világnézeti okok is hozzájárultak ahhoz, hogy a szürrealizmus a proletárirodalom elmélete ellen fordult. A proletárirodalom mindkét elmélete (a Poulaille-féle és a rappista) az irodalom teljes függőségét hangsúlyozza a társadalomtól, illetőleg a politikai céloktól. Breton válasza – Engelsre hivatkozva – helyesen hangsúlyozza, hogy nincs sem teljes azonosulás, sem teljes függetlenség, de a későbbiek során mégis a teljes autonómia gondolata jut döntő érvényre dualista szemléletének megfelelően. Így válik Marx szellemi megfelelőjévé a marxi gondolatától teljesen független Lautréamont.

³¹ A. BRETON: *Manifestes*, 93.

³² *i. m.*, 99.

³³ *i. m.*, 106.

³⁴ *i. m.*, 111.

Sajátos ellentétben előbbi elméletével — Trockijra hivatkozva — mégis hisz a proletárirodalomban, de az csak a fejlett szocializmusban, proletárkultúrában lehetséges. „Forradalom előtti korszakban az író vagy a művész, aki szükségképpen polgári képzésben részesült, per definitionem képtelen visszaadni a munkásosztály törekvéseit. De nem tagadom, hogy megértheti és rendkívüli erkölcsi képességekkel képes felfogni minden ügy viszonylagosságát a proletárügyhöz képest. Érzékenység és becsület kérdése ez”.³⁵ Tagadja a Poulaille-féle proletárirodalom jelentőségét, ravasz szélhámosoknak nevezi képviselőit. Szemükre veti, hogy Poincaré diktatúrája alatt Franciaországban proletáriróknak és művészeknek nevezik magukat, pedig műveikben csak a csúfságot és nyomort ábrázolják, s ábrázolásuk nem megy túl a „ronda riporton” stb., s csak Zola kísértetét tudják előttünk lobogtatni.

A vita a proletárirókkal tovább folytatódik Majakovszkij kapcsán. Majakovszkij öngyilkossága után a proletárirók köréhez tartozó Habaru cikket írt a *Le Soir*-ba és a *Monde*-ba Majakovszkij és a futurizmus ellen, amely a futurizmust teljesen egységesnek tekintette, s vulgárisan azonosította a társadalmi talajjal, ahonnan kinőtt. „A futurizmus lényegileg imperialista irányzat — vélte Habaru —, olyan művészetet akart megteremteni, amely az imperialista kor dinamizmusát fejezi ki. A mozgás ihlette s nem a mozgás formái és céljai”.³⁶ Ez az individualista és formalista magatartás vezette el szerinte Marinettit a háború és a fasizmus, Majakovszkijt pedig a proletárforradalom dicsőítéséhez. Az azonosítás és a leegyszerűsítés ellen joggal lép fel Breton: „Habaru azonosítja a kifejezés technikáját a kifejezett dologgal”³⁷ — írja. Majakovszkij futurizmusa a forradalom előtt sem volt azonos Marinettiével, háborúellenes forradalomváró volt. A vulgármaterialista nézetek helyes kritikáján túl Breton a teljes dualizmust hirdeti: egymástól függetlennek, összeegyeztethetetlennek tartja a társadalmi életet és a költészetet, a magánéletet és a közéletet. Majakovszkij szerelme és öngyilkossága példa az utóbbira. Minden költészet jellemzője, hogy nem tud lepaktálni az élettel. Ezért ismételten a mindennapi életet ábrázoló Barbusse-t és a proletárirókat támadja. „Szeretnék végre látni egy proletár műalkotást” — írja. „A harcoló proletáriátus lelkesítő élete s az önmaga ördögeinek kiszolgáltatott szellem megdöbbenő és gyötrő élete két különálló dráma, és hiábavaló fáradozás lenne a két drámából egyet csinálni. E téren ne várjanak tőlünk semmiféle engedményt.”³⁸

Ennek az álláspontnak felel meg a szürrealisták politikai elkötelezettségének és a szürrealizmus autonómiájának igénye.

Ezek után vett részt Aragon és Georges Sadoul — egyedül a francia baloldali írók közül 1930 végén — a harkovi konferencián. Nem azzal a céllal mentek, hogy részt vegyenek a konferencián. Aragon Elzával rokonlátogatóba ment, Sadoul börtönbüntetés elől menekült. Lelkesen ismerkednek meg az épülő új világgal, az új emberi kapcsolatokkal, az új irodalmi és művészeti törekvésekkel.

Elza íróismerősei hívják meg Aragont a harkovi kongresszusra, ahol aktív szerepet játszik. Jellemző, hogy szinte csak az ő felszólalásában tükröződik először a szocialista kultúra új, 1930-as meghatározása: tartalmában *szocialista*, formájában nemzeti. A francia

³⁵ *i. m.*, 113.

³⁶ A. BRETON: *Point du jour*. Paris, 1970, Gallimard, 82.

³⁷ *uo.*

³⁸ *i. m.*, 82.

proletáriókkal harcban álló szürrealistának szimpatikusabb lehetett az eszmei lényegét hangsúlyozó, a szocialista realizmus felé mutató *szocialista*, mint a vitatott proletár jelző, míg a többi felszólaló ragaszkodott a bevált terminushoz. Aragon szovjetunióbeli tartózkodása során állandó kapcsolatban állt Bretonnal és a szürrealista csoport érdekeinek megfelelően mindent megtett a szürrealizmus elismertetéséért, valamint a *Monde*, Barbusse és a proletáriók megbírálatásáért. Ez azért volt lényeges, mert Breton a szürrealisták vezetésével szerette volna megszervezni a francia forradalmi művészek és írók szövetségét (AAER néven) a Forradalmi Írók Nemzetközi Szövetsége szervezeteként. Hogy a megszervezendő szövetséget a FÍNSz elismerje, Aragon és Sadoul alá is írnak egy nyilatkozatot, amelyben alávetik magukat a Kommunista Párt fegyelmének és ellenőrzésének politikai és kulturális téren egyaránt, elvetik a második manifesztum dialektikus-materializmus-ellenes megállapításait, valamint a freudizmust és a trockizmust.³⁹ Bár ez a nyilatkozat szemben állt Breton elképzeléseivel mind a mozgalom autonómiáját, mind a freudizmust és a trockizmust illetően, nem jelentett szakítást a szürrealista táborban. Breton és Aragon is ragaszkodott a mozgalom egységéhez, amit egyre nehezebb volt megvalósítani. A kiátkozások ellenére nehéz volt összetartani a formalista jobbszárnyat képviselő Dalít és a társadalmi-politikai felelősséget hangsúlyozó Aragont és Sadoul-t a centrista Bretonnak és Éluard-nak. Ezért nem is tudta Breton megszervezni az AAER-t, pedig Aragon és Sadoul 1930. decemberi *A forradalmi értelmiséghez* c. manifesztumukban szolidaritást vállalnak az alakuló szervezettel, s hangsúlyozzák: a szürrealisták feladata a forradalmi értelmiség egységének megvalósítása a dialektikus materializmussal és a proletariátus osztálycéljaival való azonosulás révén. Határozottan elvetik a trockizmust, de megvédik a szürrealistákat és Breton-t is a trockizmus vádjától.⁴⁰

A feszültség állandóan nőtt Aragon és Breton közt. Aragon a Szovjetunió és az FKP konkrét forradalmi politikáját fogadta el, Breton pedig továbbra is az elvont világforradalom ügyét próbálta szolgálni. Az ideológiai ellentéthez esztétikai is járult, de az ellentét — morális okok miatt — csak 1932 márciusában vált szakítássá. A szakítás háttere a következő. Aragonnak a Szovjetunióban írt *Vörös Front* c. költeménye ellen, amely a FÍNSz folyóiratában, a *Littérature de la Révolution Mondiale*-ban jelent meg, bírósági eljárást indítottak, mert „katonákat engedetlenségre biztatott”, „gyilkosságra bujtogatott anarchista propaganda céljából”. A szürrealisták egy emberként Aragon mellé állnak, kiáltványokat szerkesztenek, rövidesen mintegy 300 aláírást gyűjtenek össze a világ minden részéből, s Aragon megmenekül a börtöntől. A tiltakozó ívet többek között Moholy-Nagy László és Illyés Gyula is aláírta. A Bibliothèque Nationale Kézirattárában őrzött dokumentumok között található Illyés kísérlőlevele is.⁴¹ A nálunk ismeretlen írást az alábbiakban publikáljuk:

Budapest, le 31 janvier 1932

Chers Camarades,

Ci-joint je vous renvoie la feuille que vous aviez l'obligeance de me faire parvenir. Je partage vos idées et d'ici quelques jours je publierai un article sur cette affaire ignomi-

³⁹ *Documents surréalistes*, 221–223.

⁴⁰ *i. m.*, 227.

⁴¹ *Nouvelles acquisitions françaises* 25094/252–254, 455.

nieuse. Bien que isolé de vous, je suis votre mouvement et je vous remercie d'avoir pensé à moi. Comme toujours, je continuerai avec plaisir à faire connaître en Hongrie ce que vous faites. Je vous serais reconnaissant si, de temps à autre, vous aviez l'obligeance de m'envoyer vos publications, de me tenir au courant de votre mouvement.

Recevez, Camarades, mes salutations fraternelles

Gyula Illyés

Budapest

V. Nádor-u. 9.

Magyar fordításban:

Kedves Elvtársak!

Mellékelten visszaküldöm Önöknek az ívet, amelyet szíveskedtek eljuttatni hozzám. Osztom nézeteiket, és néhány nap múlva megjelentetek egy cikket erről a gyalázatos ügyről. Bár el vagyok szigetelve önöktől, követem mozgalmukat, és köszönöm, hogy gondoltak rám. Akárcsak eddig, ezután is örömmel ismertetem Magyarországon, mit csinálnak. Nagyon hálás lennék, ha időnként szíveskednének elküldeni publikációikat s tájékoztatnának mozgalmukról.

Fogadják, Elvtársak, testvéri üdvözlétemet

Illyés Gyula

Az ügy elméleti tanulságait összefoglaló tanulmányban, az 1932-ben megjelenő *A költészet nyomora vagy az Aragon-ügy* c. brosrájában Breton esztétikai fenntartásait is kifejti. Annak bizonyítására, hogy költői mondatokat nem szó szerint kell értelmezni, Breton eljut a megállapításhoz, hogy a költő élményrétege az álomban gyökerezik, s a költő nem felelős azért, amit leír. Ezzel ismételten eljutott a költészet és a társadalom teljes különválásához, a társadalmi és költői dráma teljes heterogeneitásához. Ezzel viszont Breton szembekerül a baloldali írók több képviselőjével, mint Rolland, Gide, J. Romain s stb., akik szerint a szürrealisták ezzel nem vállalnak felelősséget írásaikért. Harcolunk, eszközeink fegyvereink – véli Rolland. Breton kétségkívül joggal kárhoztatja a harkovi kongresszus direkt hatékonyságra utaló, a különböző szférákat összemósó határozatait, valamint – Leninre hivatkozva – a proletkultos tendenciákat. Ugyanakkor a költészet teljes autonómiájának hirdetésével eljut az immanens költészeti fejlődés gondolatáig, amely teljesen figyelmen kívül hagyja a külső valóságot, a körülményeket, amelyek a költői kapcsolatban átalakulnak. A *Vörös Front*nak éppen azt veti a szemére, hogy nincs tekintettel a modern költészeti fejlődésre, „visszatér a külső tárgyhoz, az izgalmas tárgyhoz, s ezzel teljes egészében szembeszáll a legfejlettebb költői formákból levonható történelmi tanulsággal. Már egy százada is a téma a költészetben semleges volt, s ma már meg sem lehet előre állapítani.”⁴² A *Vörös Front*ban viszont állandó utalásokat olvashatunk konkrét esetekre, a közélet körülményeire, megtudjuk, hogy Aragon a Szovjetunióban írta versét. A külső valóság konkrét jelenléte miatt, a tematikus költészethez való visszatérés miatt nem „a költői probléma napjainkban elfogadható megoldásának tartom, egy sajátos gyakorlatnak, amely poétikailag regresszív, más szóval alkalmi költemény.”⁴³

⁴² *i. m.*, 216.

⁴³ *uo.*

Úgy véli, hogy a *Vörös Front*ban Aragon nem forradalmi művészetet, hanem forradalmi propagandát vagy didaktikus költészetet művel. Azaz Breton az autonómia hangsúlyozásával odáig jutott, hogy tagadja a költészet minden kapcsolatát a külső valósággal. Ezzel a művészetet és irodalmat tagadó vitalista irányzat lassan artisztikus irányzattá válik, amely igen közel került a l'art pour l'art esztétikájához. Másrészt Aragon versében kétségkívül jelen van az agitatív türelmetlenség, az írás közvetlen világformáló erejébe vetett avantgardista és rappista hit, a proletárköltészet elméletének más elemei. Ma Aragon eléggé kritikusan ítéli meg ezt a versét, úgy véli, sokkal több köze van az avantgardista típusú aktivizmushoz, amiktől el akart szakadni, mint a szocialista költészetéhez, amelyhez közeledni kívánt.⁴⁴ Annak ellenére feltétlenül szükséges lépés volt a való világ Aragon művészetébe való bekerüléséhez. Bármilyen szűkös volt is a proletárforradalom korabeli fogalma, a társadalmi felelősség, a politikai küzdelem, az osztályharc témájának nyers, árnyalatlan jelenléte is azt az utat nyitotta meg Aragon előtt, amely a valóság teljes képének ábrázolásához vezet.

A *Vörös Front*ot Breton alkalmi költeménynek nevezi. A szürrealizmus tartalmi esztétikát hirdetett, a forma, a stílus jelentőségét tagadta. Így pl. a Valéry-ellenes pamfletben, amit Breton és Éluard közösen írt, ezt olvashatjuk: „Ha tudnák, mennyi keresést tételez fel a *tartalom* megteremtése és elsajátítása, sohasem állítanák szembe ostoba módon a *formával*” vagy „a líra a tiltakozás kifejezése” stb.⁴⁵ A XIX. században megindult költői fejlődés nyomán a költészet egyre inkább mindent megpróbált kifejezni, ami a természetben és az emberben van, látható vagy láthatatlan, tudatos vagy tudattalan. Breton viszont a 30-as évektől kezdve egyre dogmatikusabban és merevebben elzárkózott a költői szabadság egyes megnyilvánulásaitól. Nemcsak a tudatos szerkesztés, kifejezés ellen küzdött, hanem az ellen is, hogy a téma az élet tudatos szférájából származzék, aktuális külső esemény, gondolat befolyásolja. Ezért nevezi „*alkalmi költészet*”-nek, propagandaköltészetnek mindazt, ami a szorosan vett szubjektív költészetten túlment. Csak a költészet indirekt hatását ismeri el a tudatalattin keresztül. Ezzel a megkötéssel a szürrealizmus saját tartalmi esztétikájával kerül szembe, s közel kerül az általa mindig bírált örök művészet idealista eszményéhez.

Aragon azonban nem esztétikai okok miatt szakít Bretonnal, hanem azért, mert ígérete ellenére nem hagyta ki a brosúra lábjegyzetében a pejoratív célzásokat az FKP egyik vezetőjére. Ezt a párttagsággal és a szürrealista barátsággal is összeegyeztethetetlennek tartotta. A brosúra megjelenése után nyilatkozatot tett közzé, hogy nem ért egyet a benne foglaltakkal. Ezért a szürrealisták kizárják soraik közül. Ezzel megkezdődik Aragon önálló útja. A szerelem, a szovjet valóság megismerése után döntő szerepet átalakulásában a francia valóság megismerése és az antifasiszta küzdelem jelenti, s elsőként csinál helyszíni riportokat üzemekről, a munkások életéről. (Az *Humanité* munkatársa, majd a *Ce Soir* szerkesztője lesz.) Nadeau úgy véli, hogy Aragon ezzel csak az ár irányában halad, amely „a világ haladó értelmiségét egyre inkább a Szovjetunió felé viszi, amikor ez az azonosulás nem okoz semmiféle hátrányt, sőt . . .”⁴⁶ Abban Nadeau-nak igaza van, hogy

⁴⁴ vö. *Aragon beszélget Dominique Arbannal*. Budapest, 1971, Európa, 134.

⁴⁵ P. ÉLUARD: *Oeuvres complètes*, Paris, 1968, Gallimard, 488, 477.

⁴⁶ M. NADEAU: *Histoire du surréalisme*. 149. A. THIRION: *Révolutionnaires sans révolution*. Paris, 1972.

ez a folyamat világszerte megindult, de Franciaországban a Francia Kommunista Párt éppen 1932-ben van története és népszerűsége mélypontján. Csak ekkor kezdődik meg a megújulás, amelynek megvalósításában Aragonnak oroszlánrészé lesz. Rövidesen megalakul az AEAR, amelybe – sértetten – Breton és a szürrealisták is belépnek. Igaz, mint André Parinaud-nak mondja később, kezdetből a trockista ellenzékét képviselte.⁴⁷ Az ellenzékiesség politikai és esztétikai síkon is jelentkezik. Politikájában balról, esztétikában jobbról támadják a Párt politikáját.

Politikában először az amszterdami békekongresszust és szervezőit támadják. Valószínűleg⁴⁸ 1932 nyarán Breton, Char, Crevel, Éluard, Péret, Thirion stb. aláírásával jelenik meg manifesztumuk Barbusse és Rolland ellen. A békemozgalomban az osztályharc elmosását, „evangéliumi pacifizmust” vélnek felfedezni. Bizonyítékul bőséggel idéznek Rolland *Gandhi*-tanulmányából és Barbusse *Jézus*ából, figyelmen kívül hagyva, hogy mindkét fró a 20-as évek óta eszmeileg fejlődött, s a békemozgalom éppen nem az elvont pacifizmus jegyében szerveződött, hanem a nemzetközi osztályharc, az antifasiszta küzdelem céljait szolgálta. Minthogy figyelmen kívül hagyják a konkrét körülmények megváltozását, a nemzetközi osztályharc új körülményeit, a Szovjetunió létét, a fasizmus fenyegetését s a széles nemzetközi antifasiszta népfront létrehozásának sürgető szükségességét, manifesztumukban balos frázissá válik a számtalan Lenin- és Liebknecht-idézet a teljesen imperialista jellegű első világháború idejéből az imperialista háború polgárháborúvá alakításáról. A szürrealisták javaslata: „ha békét akartok, készüljetek polgárháborúra” életveszélyes lett volna a nemzetközi munkásmozgalom számára. Az első világháború idejéből származó liebknechti megállapítás (a proletariátus fő ellensége saját országa burzsoáziája) mechanikus átvétele végletesen elszigetelte volna a Szovjetuniót és a kommunista mozgalmat a demokratikus és szociáldemokrata antifasiszta erőktől, s ez a megosztottság könnyen a fasizmus győzelméhez vezetett volna. Breton és társai – akárcsak Trockij és a Szocialista Munkás Internacionálé vezetői – 1932-ben nem értették meg a nemzetközi antifasiszta erők összefogásának szükségességét, a történelem azonban 1933-ban gyorsan bizonyított, s egyértelműen a kongresszust szervező kommunistáknak, baloldali értelmiségieknek, az SzMI ellenére részt vevő szociáldemokratáknak adott igazat. A fasizmus fenyegető veszélye láttán rövidesen a Francia Szociáldemokrata Párt és a Radikális Párt is közeledik az antifasiszta egységfront gondolatához, s a népfront körvonalazódik. Ebben a történelmi helyzetben a szürrealisták álláspontja elszigetelődik, csak Trockij és a Szociáldemokrata Párt Marceau Pivert vezette ultrabal szárnya vall továbbra is hasonló nézeteket. 1933-ban Bretont kizárják az AEAR-ből, valamint Éluard-ral és Crevellel együtt a Francia Kommunista Pártból is. Aragon és Unik egyértelműen a Párt politikáját vallják, Crevel megpróbál közvetíteni a kommunisták és a szürrealisták közt mint az AEAR lapja, a *Commune* állandó munkatársa, de Breton útja végérvényesen, Éluard-é pedig néhány évre eltávolodott a munkásmozgalmától. 1935 tavaszán Éluard-ral Prágában jár, ahol a kommunistákkal együttműködő cseh szürrealisták (Nezval, Teige) munkájával ismerkednek meg. A teljes szakítás csak 1935 nyarán következik be a kultúra

⁴⁷ A. BRETON: *Entretiens avec André Parinaud*, 169.

⁴⁸ La mobilisation contre la guerre n'est pas la paix. In: *Documents surréalistes*, 236–244. – A *Documents* szerint 1933-as írásról van szó, de a számos napilapból vett idézetben egyik sem későbbi 1932 júniusánál. Ez valószínűsíti az 1932-es dátumot.

védelve első kongresszusa után. A kongresszus előtt néhány nappal Breton felpofozta Ilja Ehrenburgot, a szervező bizottság szovjet tagját. Az Éluard felolvasásában elhangzott Breton-felszólalás a kongresszus lényegét vonta kétségbe, bírálta az antifasiszta erők és államok közeledését, a hazafiság és nemzeti kultúra gondolatát. A kongresszus a szovjet-francia meg nem támadási szerződés aláírása után ült össze. Így a francia kapitalizmus elleni támadás végső soron e szerződés ellen irányult. A két állam közötti szerződés nem „igazolta az egyetemes tudat előtt” az „ultraimperialista Franciaországot,” „a versailles-i béke fő haszonélvezőjét” – mint Breton véli. Amit Breton javasol – ismét az I. világháború téves ideológiája alapján –, az az antifasiszta mozgalom széttűzését, a fasizmus biztos győzelmét jelentette volna. „Minden utóbbi fegyveres konfliktusban az agresszor meghatározása végül is lehetetlennek bizonyult. A francia proletariátust most arra készítik fel, hogy az új világháború minden felelősségét Németországra hárítsa, s valójában, mint 1914 legszebb napjaiban, a német proletariátus ellen fordítják”⁴⁹ – írja. Veszélyesnek nevezi a haza, a nemzeti kultúra gondolatát, amelyről ekkor a kommunista sajtó is ír, ebben „a legrégebbi bolsevik jelszavak elárulását” látja. „Mi, szürrealisták nem szeretjük a hazánkat” – hangoztatja.⁵⁰ Ez az absztrakt „internacionalizmus” és „forradalmiság” már a munkásosztály és a demokratikus erők létérdekét veszélyeztette. Nem vette figyelembe, hogy a különböző népek nemzeti tudatára építő antifasiszta mozgalom konkrét internacionalista célokat követett, s a nemzetközi, köztük a német proletariátus érdekeit szolgálta, s konkrét javaslataival (további engedmények Németországnak) a balos Breton egészen közel került az angol és a francia jobboldal politikájához, amely a müncheni szerződéshez s végül a második világháborúhoz vezetett.

Míthogy a kongresszuson és utána a sajtóban is bírálják Éluard hozzászólását, a szürrealista csoport *Amikor a szürrealistáknak igazuk volt* című manifestummal nyilvánosan szakít a Kommunista Internacionáléval és a Szovjetunióval. Okként még azt hozzák fel, hogy az „agonizáló orosz forradalom” a haza fogalma mellett a családot is rehabilitálta, azaz az életforma átalakulása nem a polgári eszmények mechanikus tagadását jelenti, mint azt a nonkonformista kispolgári lázadók vélték: nem szűnnek meg a természetes közösségek, hanem lassú vagy gyorsabb belső, tartalmi átalakulásuk következik be. Azaz az anarchisztikus, nonkonformista forradalmi pillanat helyett, amely a kultúra és az erkölcs forradalmát hangsúlyozza, reális gazdasági-társadalmi forradalmi folyamat következett be, amely kulturális fejlődést és az emberi kapcsolatok, a tudat átalakulásának lassú, ellentmondásos folyamatát hozza magával. Mindez nem tabula rasáról indul el, hanem meghatározott gazdasági-társadalmi-tudati szintről, amely országoként különböző, s a visszahúzó hagyománnyal küzdve, annak értékes elemeit átmenti.

A politikai szakítás mögött tehát nemcsak a kommunistáktól eltérő politikai-társadalmi koncepció, hanem az erkölcsi-esztétikai szféra eltérő megítélése is rejlik. Breton – dualista elképzelése miatt – kezdettől fogva a két forradalmi folyamat közötti ellentétet tette a hangsúlyt.

A dualizmus ellentmondásossága jelentkezik Breton esztétikai nézeteiben is. Kezdetben – így 1933-ban az AEAR-ben tartott előadásában is – amíg az anarchoszindicalista és rappista hagyományú proletárirodalom elméletével és gyakorlatával hadakozik,

⁴⁹ *Documents surréalistes*, 298.

⁵⁰ *uo.*

jogos ellenvetéseket is megfogalmaz az irodalom, az esztétikai jelenségek viszonylagos függetlenségét védve. Találón mutat rá a proletáirodalom elméletének szektás jellegére, s arra, hogy ez különbözik a marxizmus klasszikusainak álláspontjától.⁵¹ Később azonban, a marxizmus franciaországi elterjedésével és a szocialista realizmus elméletének meggyökeresedésével párhuzamosan ez a bírálat elvesztette létjogosultságát, hiszen megszűnt a szocialista kultúra céhkultúra jellege s a közvetlen politikai cselekvés, valamint a megismerés és az esztétikum szférájának azonosítása. A szürrealizmus különállását csak a tudatosság tagadásával vagy az irodalom és a művészet teljes autonómiájának hirdetésével tudta jelezni. Az első Claude Cahun, a másodikat — kisebb engedményekkel — Breton képviselte. Cahun a költészetet az „emberi, sőt állati természet részé”-nek tekinti, amely „valószínűleg a szexuális ösztönhöz kapcsolódó szükséglet.”⁵² Cahun minden költeményt „alkalmi”-nak tart, de csak a teljesen spontán, automatikus írással készült alkalmi költeményt tartja „nem hülyítő”-nek. A tudatosságot, a formát, a stílust elveti, s éppen azért támadja a szocialista realista Aragont, mert az a *miért és a kinek* írjon? kérdése után azzal is foglalkozik, hogy *hogyan* írjon.

Ezt az — ortodox szürrealizmusból táplálkozó — nézetet részben Breton és Éluard is osztja, csak Breton megpróbálja az abszolút automatizmust a formalizmussal összekötni, míg Éluard a tudatos emberi szféra bekapcsolásával a spontaneitás és a tudatosság, a tartalom és a forma dialektikus kapcsolatának megértése felé halad. Ez a 20-as évek második felében megindult eszmei-esztétikai folyamat vezet majd oda, hogy Éluard 1936-tól ismét kapcsolatba lép a kommunistákkal, 1938-ban szakít Bretonnal, majd 1942-ben vissza is lép az akkor illegális Kommunista Pártba.

1935 áprilisában azonban még együtt vannak Prágában, ahol Breton utóljára próbálja nyilvánosan — dualisztikusan — egyeztetni a kommunista mozgalmat és a szürrealista életfilozófia idealizmusát. A politika és a művészet két különböző eljárás — véli.⁵³ Vannak művészeti forradalmárok, akik társadalmilag reakciók és baloldali gondolkodók, akiknek művészi technikája elmaradt. A művészi forradalmárokat gyakran meg nem értés fogadja a politikai forradalmárok sorában. Eddig elfogadható is lenne, de figyeljünk fel a technikának — az ortodox szürrealizmushoz képest — teljesen újszerű, immanens, artisztikus értelmezésére, hiszen az ellentmondást úgy próbálja feloldani, hogy szerinte a külső valóság, a politikai állásfoglalás nem befolyásolja a művészetet, a művészek legfeljebb saját immanens technikájuk szintjén reagálnak a külső eseményre. Itt Bretonnál ekkor a szellem teljes függetlenségének eszméje kísért, amit az elvont, történelmen kívüli, csak tudat alatti vágyaiban élő örök ember képe próbál elfogadtatni. Ez akadályozza meg Bretont abban, hogy a művészet és az ember konkrét korhoz, társadalomhoz kötöttségét vallva eljusson a művészet és a társadalom egymásrataltságához, kölcsönhatásához. A cselekvés és a gondolat továbbra is két hermetikusan zárt szféra, amely csak abban a pillanatban érintkezhet, amikor a gondolat cselekvéssé válik, utána a gondolatnak ismét függetlenségre kell törekednie. Elmélet és gyakorlat különállásának és mégis termékeny egymásrahatásának dialektikáját az idealista Breton sohasem tudja megérteni. Úgyszintén

⁵¹ Sur la „littérature prolétarienne” in: *Point du jour*, 102–114.

⁵² CL. CAHUN: *Les paris sont ouverts*. In: *Documents surréalistes*, 259–270.

⁵³ *Position politique de l'art d'aujourd'hui*. In: *Position politique du surréalisme*. Paris, 1972, Denoël-Gonthier.

– a társadalmi és tudatos szféra kizárása miatt – nem tudja megoldani egyén és közösség dialektikáját sem. Ugyanebben a beszédben hol az individuumot ünnepli, mert „az egyéni képesség fényugarat juttat el a nagy kollektív sötétségbe”,⁵⁴ hol a személyiség megszűnését helyesli, mert az egyén tudatalattija elvész a kollektív tudatalattiban, s a művész kollektív mítoszt teremt.⁵⁵ Minthogy nem a társadalmilag-történelmileg konkrét embert vizsgálta, az örök ember tudatának, pszichikumának szürrealista megismerése és értelmezése nem segíthette elő a való világ egészének helyes megismerését, így átalakítását sem.

Ha a kultúra az egyén tudatalattijába szorult vágyak kifejezése, nagyon szűkös a kultúra fogalom és a kulturális örökség is. Breton a kulturális örökséget egyszerre „nagyszerűnek és nyomasztónak” nevezi.⁵⁶ „A burzsoázia által kiválasztott klasszikusok nem kellene, ⁵⁷ . . . az örökség jó része holt súly”, csak a kapitalizmus ellen (anarchisztikusan) lázadó, előhírnök jellegű költőket, Nerval, Baudelaire-t, Lautréamont-t, Jarryt tartja az örökség élő részének, a kort kifejező, azzal (bírálv) azonosuló más romantikus vagy realista íróról nem ír, éppen azért, mert szerintük a kultúra nincs kapcsolatban az anyagi valósággal. Jellemző, hogy irodalomtörténetet úgy akar írni, hogy a feudalizmust a feudalizmus ellen lázadó írók, a kapitalizmust a kapitalizmus ellen lázadó írók képviselik. A maradék kulturális hagyatékot nemcsak az „emberi fejlődés tényezőjeként” kell felhasználni, hanem – s itt jelentkezik az avantgardista aktivizmus, ami az általa annyit bíralt rappizmushoz is közelíti Breton – „fegyverként is, amely a kapitalista társadalom idején elkerülhetetlenül a társadalom ellen fordul.”⁵⁸ A kulturális hagyomány szűkös értelmezése s hatékonyságának aktivista felfogása egyaránt hozzájárult, hogy rendszeresen felléptek a francia és szovjet állam között meginduló kulturális csere ellen. „Intellektuális téren azt várhatjuk, hogy a Quai d’Orsay propagandaszervei a Szovjetunióra öntik azt a mocskok- és szennyáradatot, amit Franciaország más népek rendelkezésére bocsát könyv, film és a Comédie Française vendégszereplése formájában. Nem örülünk neki, hogy mindez hozzájön még Maupassant összes műveihez, Scribe, Claudel és Louis Verneuil drámáihoz, amelyek máris büntetlenül behatolhattak a Szovjetunióba”⁵⁹ – mondotta Breton nevében Éluard a kultúra védelme kongresszusán. Riadót azért fúj, mert az egyetemes kultúrát az *Humanité* úgy fogja fel, mint nemzeti kultúrák egységét, s a francia proletariátust a francia kultúra védelmére is felhívta. A szürrealisták elvetették a haza fogalmát, a racionalizmust és a pozitívizmust francia sajátosságként számon tartva a francia gondolkodás ellen fordultak, s a német idealista filozófiában és a német romantikában találták meg saját filozófiai és művészeti őseiket. Joggal sérelmezhatték volna a német kultúra elleni globális nacionalista támadásokat. Ezt azonban aligha lehetett a francia kommunisták szemére vetni, akik a legtöbbet tették Hegel, Marx és Engels filozófiájának elismertetéséért: az *Europe* és a *Commune* különszámokat adott ki a német kultúra értékeiről. A szürrealisták viszont rendszeresen figyelmen kívül hagyták a francia nemzeti kultúra értékeit, s akárcsak egykor Rimbaud tette, a franciát azonosították a

⁵⁴ i. m., 33.

⁵⁵ i. m., 37–38.

⁵⁶ i. m., 65.

⁵⁷ *Documents surréalistes*, 300.

⁵⁸ uo.

⁵⁹ *Documents surréalistes*, 297.

polgárral. A legfrappánsabb példa erre Aragon 1928-as *Értekezés a stílusról* c. tanulmánya. „A franciák tartozik-ban és követel-ben beszélnek, ebből származik a franciának mint diplomáciai nyelvnek a felsőbbrendűsége, pénztáros-nyelv, pontos és embertelen.” Tehát az ellenkultúrát ad abszurdum viszi; tagadja nyelvét, amelyen ír. Tagadja a francia kultúrát is: „Regényeik, Manon Lescaut, Eugénie Grandet, Bovaryné . . . bárgyú polgári történetek. Költőik? Déroulède, Béranger. Csak nem képzelik, hogy Rimbaud francia volt? La Fontaine, az igen, de még mennyire.”⁶⁰ A „valósághoz visszatért” Aragon 1935-ben már rég megértette a nemzet és a nemzeti kultúra sajátos, kiemelkedő szerepét, s éppen a kultúra védelme kongresszusán beszél a nemzeti kulturális örökség szerepéről, amelyben Rimbaud és Lautréamont mellett Hugónak és Zolának is kiemelt hely jut. Breton viszont „ragaszkodását és rendíthetetlen bizalmát”⁶¹ fejezi ki a német gondolat iránt, hitét a kulturális vonal megszakítatlanságában, azt homogén egésznek tételezi fel, de a francia kultúrából mindig csak egy-egy kis rész elevenségét emeli ki, a döntő többséget „holt súly”-nak tartja. A szürrealisták hirdetett politikai eszményei („a felfegyverzett nép kíméletlen diktatúrája”, „a teljes egészében agresszív forradalom”, „szocializálás”) nemcsak irreálisak voltak a 30-as évek Franciaországában, hanem gyakran a fasiszmus módszereit vették át („a tömegek fanatizálása”, demokráciaellenesség, „inkább Hitler diplomáciaellenes brutalitása, amely kevésbé biztos halálos veszély a béke számára, mint a diplomaták és a politikusok nyálás izgatása”⁶² stb.). A spanyol forradalom Éluard számára fontos fordulópont, közeledni kezd a Kommunista Párthoz (két spanyol tárgyú „alkalmi költeménye” jelenik meg az *Humanité*-ben), Péret az anarchisták oldalán részt vesz a polgárháborúban, Breton Franciaországban marad, s manifesztumban foglal állást a spanyol anarchisták mellett. Ez az első olyan szürrealista manifesztum, amely alatt nem találjuk ott Éluard nevét.

1938-ban Breton a francia kormány ösztöndíjával Mexikóba utazik, és ott felveszi a kapcsolatot Trockijjal. A továbbra is elszigetelt trockista mozgalom külön nemzetközi írószervezetet kíván létrehozni a kultúra védelmére alakult írószervezet ellenében. A szervezet neve *Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant* (a Független Forradalmi Művészet Nemzetközi Szövetsége) lesz, amely a II. és a III. Internacionálétól való függetlenségét hangsúlyozta. Ennek manifesztumát fogalmazza meg Trockij és Breton közösen. Bár a kiáltvány Diego Rivera és Breton aláírásával jelent meg, Riverának semmi köze sem volt a megfogalmazáshoz. Breton elfogadja Trockij politikai irányítását, ő viszont többé-kevésbé szabad kezet kap a művészeti elvek kidolgozásában. A manifesztumban sajátos módon folytatódik Breton dualizmusa, amely találkozik Kautsky kantiánizmussal kiegészített marxizmusával, mint az a vezérgondolatban is tükröződik: „Ha az anyagi termelőerők fejlesztése céljából a forradalomnak központosított, tervszerű *szocialista* rendszert kell felépítenie, a szellemi alkotás terén kezdettől fogva az egyéni szabadság *anarchista* rendszerét kell megteremteni és biztosítani. Nincs szükség semmiféle tekintélyre, semmiféle kényszerre, a parancsolás legcsekélyebb jelére sem. A különféle tudós egyesületek, a kollektív művészcsoportok, amelyek arra törekednek, hogy megoldják a hatalmas feladatokat, csak a szabad alkotó barátság alapján, s a legcsekélyebb külső

⁶⁰ *A francia irodalom a XX. században*, 36.

⁶¹ *Documents surréalistes*, 299.

⁶² *i. m.*, 338–341.

kényszer nélkül tudnak létrejönni és termékeny munkát végezni.”⁶³ Aligha szükséges utalni a dualista elmélet ellentmondásosságára. Az idő, amely a tudomány, a kultúra, sőt a művészetek nagyfokú társadalmiasodását hozta magával, megcáfolta a már akkor is nosztalgikus és illuzionisztikus vágyakat.

Breton Mexikóból történő hazatérése után következik be a végleges szakítás Éluard és Breton között. Breton szerint ő azért szakított Éluard-al, mert verse jelent meg a *Commune*-ben, a kultúra védelmére alakult írószervezet folyóiratában. Breton elvi okok mellett személyes gyűlölettel is viseltetett a szervezet iránt (Mexikóba érkezését a szervezet körlevele előzte meg, amely figyelmeztette a mexikói forradalmi írókat Breton politikai szerepére: népfront- és kommunistaellenes állásfoglalására). Breton érezte, hogy a politikai eltávolodáson kívül a régi esztétikai ellentétek is hozzájárultak a szakításhoz. André Parinaud-nak adott interjújában így foglalja össze a szakítás egyéb okait: „Éluard volt az egyetlen szürrealista, akit a kritika régóta csak egyértelmű dicsérettel illetett . . . Csak az ő verseiről beszéltek, amelyekből teljességgel hiányzott az agresszivitás és a szürrealista költemények többségével ellentétben egyedül esztétikai kritériumokkal is meghatározhatók voltak. A szürrealizmus túl szűk volt neki, korlátozta terjeszkedési igényét. Már rég észrevettem, hogy nehezen viselte el a szürrealizmus tiltásait irodalmi és egyéb téren.”⁶⁴ Éluard maga sem bánta a szakítást. Egyik korabeli levelében így számol be róla: „Végérvényesen szakítottam Bretonnal egy viszonylag csendes kávéházi vita után . . . Vége, többé semmiféle megmozdulásban nem veszek részt vele. Elegem van belőle. Breton miatt minden nagyon sokszor komolytalan volt. Már régóta elhatároztam, hogy nem tűröm a gyerekeségeket, nem a következetlenségeket, sem a rosszhiszeműséget . . . A szürrealizmusnak nem lett volna szabad iskolává, irodalmi klikké válnia, amelyben parancsra kellett lelkesedni és valami nyomorúságos cselekvésfélét végezni.”⁶⁵

A szakítás csak egy hosszú latens eszmei-esztétikai ellentét záró aktuusa. Az ellentét 1926 táján már vehemensen jelentkezik az automatizmus egyedül üdvöztető útjának elvetésében. A költemény, amelyben spontaneitás és tudatosság szerves egységben jelenik meg, s új látást teremt, magasabb rendű alkotás, mint a szürrealista dokumentum – vallja Éluard, szembeszállva a szürrealista esztétika-ellenességgel. Ehhez jönnek társadalmi-politikai élményei (a spanyol forradalom, emberi kapcsolatai), költészete, amely tematikájában is erősebben közösségi lesz, fokozatosan új tartalommal töltik meg a szürrealizmust, s tudatos, a társadalmilag konkrét ember érzelmeinek, álmainak spontán-tudatos kifejezésével s eltávolítják Breton szűkös felfogásától és politikai manővereitől. Fokozatosan ártértelemezi a szürrealizmust, megszünteti dualizmusát, idealista vagy individualista tételeit fokozatosan „talpra állítja”, történelmivé, közösségivé emeli, megtartva annak racionális magját, az antikapitalista lázadást, az új élet vágyát s az ember vágyainak, élményeinek spontán, képszerű kifejezését.

„A szürrealizmus annak bizonyításán munkálkodik, hogy a gondolkodás valamennyiünkre jellemző. Azon munkálkodik, hogy felszámolja az emberek között meglevő különbségeket, s ezért semmi áron sem szolgál olyan képtelen rendet, amely az egyenlőtlenségen, a csaláson, a gyávaságon alapul” – írja Éluard a 30-as évek második felében, s

⁶³ *Documents surréalistes*, 376.

⁶⁴ *Entretiens avec André Parinaud*, 192.

⁶⁵ ÉLUARD: *A körülmények és a költészet*, 455.

ezzel valószínűleg Breton is egyetértett. A szürrealizmus alapvető célja volt a filozófia, a költészet, a kultúra deromantizálása, az „ihlet” pszichológiai magyarázata, tehát az a megállapítás, hogy minden ember képes a gondolkodásra, a kultúra befogadására, sőt kultúrateremtésre is. Abban is egyetértett Breton és Éluard, hogy az ettől eltérő, elidegenedett állapotokat részben gazdasági-társadalmi, részben pszichológiai-kulturális okok magyarázzák. Csakhogy Breton a két szférát teljesen zárt, különböző, okozati kapcsolatban nem levő területnek vélte, tehát a felszabadítást is két teljesen független: a gazdasági-társadalmi (tudatos-racionális) és a pszichológiai-költészeti (tudatalatti, ösztönös) szférában képzelte el. Tagadta, hogy a két szféra közt kapcsolat lenne, illetve csak a világforradalmi pillanatban, a távoli jövőben történhet ez meg.⁶⁶ A *Közlekedőedényekben* 1932-ben még így ír: „A jövőendő költője legyőzi majd a cselekvés és az álom között fennálló, jóvátehetetlen ellentét lesújtó érzését.”⁶⁷ Ekkor a költők is emberek lesznek, megszűnik magányosságuk, „kint lesznek a szabadban, elkeverednek a többiekkel a verőfényben, és nem fognak cinkosabban, bennfentesebben tekinteni az igazságra, amikor odajön és megrázza tündöklő sörényét az ő sötét ablakuk alatt.”⁶⁸ Éluard-nál 1937-ben már nem az utópisztikus távoli jövőben történik meg a költők és az emberek találkozása: „Eljött az idő, amikor minden költőnek joga és kötelessége kimondani, hogy mélyen benne gyökerezik a többi ember életében – mindnyájunk életében”⁶⁹ – írja A *nyilvánvaló költészetben*. „A költő cselekvő ember, nem ihletett csodalény, a költő az, aki inkább ihletet ad, mintsem az, aki ihletett.”⁷⁰ Éluard, akárcsak Aragon és Breton, a modern költészet születését Nervalra, Baudelaire-re, Rimbaud-ra, Lautréamont-ra vezeti vissza. Ő azonban nem idealizálja a magányos lázadókat, úgy véli, hogy szenvedtek magányuktól, testvért kerestek, értőt. Ma azért hatnak, mert értőkre találtak. „A költők magányossága manapság tűnőben van. Már emberek az emberek között, már testvérekre találtak.”⁷¹ Mindez csak azért lehetséges, mert a költő nemcsak saját vagy valamilyen általános emberi tudatalattit fejezi ki, hanem „az egész konkrét világ képzeletének tápláléka”,⁷² s tudatos érzellellemmel fejezi ki a világot, reménnyel vagy kétségbeeséssel, amely „az érzetekkel és érzelmekkel együtt átmegy a konkrétságba”.⁷³ Ez valódi önmegismerés, mert egyúttal a világ megismerése és megismerése azoknak „az anyagi és szellemi kincseknek, melyeket a legborzalmasabb szenvedések árán gyűjtöget az ember időtlen időktől fogva annak a csekély számú kiváltságosnak, akik vakon és süketen állnak az emberi nagysággal szemben.”⁷⁴

A szürrealizmus és a szocializmus összeegyeztetési kísérletének tehát három fő modellje alakult ki a 30-as évek irodalmában. Az egyik Bretoné, aki egymás mellé kívánta rendelni a két gondolatrendszert, megőrizve a szürrealizmus integritását. Ez az út végső soron mindkettő megtagadásához vezetett. Breton a marxizmust is elvetette, s végül a

⁶⁶ uo.

⁶⁷ *Les vases communicants*, 198.

⁶⁸ i. m., 199.

⁶⁹ ÉLUARD: *A körülmények és a költészet*, 7.

⁷⁰ i. m., 9.

⁷¹ i. m., 15.

⁷² i. m., 9.

⁷³ uo.

⁷⁴ i. m., 15.

szürrealizmust is az artisztikumra szűkítette. Kezdetben számára a szürrealista szépség az élet kiteljesedésének ígérete és reménysége volt, később már csak menedék a valóság elől. A másik út Aragoné, aki rövid összebékítési kísérlet után hirtelen szakít a szürrealizmussal, a való világ nyomul be műveibe, de egy időre a költészetről is lemond, mert a marxizmust és esztétikai alkalmazását, a szocialista realizmust csak a regénnyel tudja összeegyeztetni. A háború és az Ellenállás éveiben megújuló költészete is inkább visszatérés az Hugo-féle nemzeti költészethez, mint a szürrealizmus folytatása (bár költészetében, akár a *Való Világ* regényeiben, kimutatható – nyomokban – a szürrealista technika hatása), s csak jóval később, az 50-es évek végén, a 60-as, 70-es években kamatoztatja igazán szürrealista múltját regényeiben és költeményeiben. Azaz a 30-as és 40-es években Aragon „a költészetet mindenkinek kell művelni” Éluard által is elfogadott lauréatmont-i tézisért úgy módosítja, hogy a „költészetet mindenki számára kell művelni”, s inkább Lautréamont másik tézisért valósítja meg: „a költészet célja a gyakorlati igazság”. A harmadik modell Éluard, Tzara vagy Desnos útja, akik fokozatosan ártértelmezik a szürrealizmust, idealista tételeit fokozatosan, belülről talpára állítják, történelmivé, közösségivé emelik, s mindvégig költők maradnak.⁷⁵

⁷⁵ i. m., 450–452.

„A francia irodalom budapesti nagykövete”. Gyergyai Albert, az esszéíró és műfordító

NAGY PÉTER

Nem tudom, ki adta neki először ezt a címet; de az bizonyos, hogy valahol a Nyugat-asztal körül született. S e két fogalomba: Nyugat – francia irodalom, belefoglalhatjuk Gyergyai pályájának jelentős, talán java részét.

Ma már tudjuk – megvesztegetően szép önéletrajzi kisregénye tanított meg rá –, hogy Gyergyai a századvégi tisztas nyomornak milyen mélységeiből, az irodalomtól elzártságnak milyen bugyraiból kellett hogy kitörjön, szenvedélye hívására, hogy hivatására találhasson. S e hivatás is először tévelygve kereste útját: a századvégi Magyarországon obligát nyelvismeret, a német vitte az École Normale Supérieure magyar megfelelőjébe, a báró Eötvös József Collegiumba, ahol egy később nagyra növő nemzedéknek volt egyelőre jeltelen tagja. Pályájára három véletlen lökte; három olyan véletlen, melyek közül egy is elegendő volt másnak, hogy kilökje útjából, míg őt éppen ráterelte. Egy ösztöndíj, egy világháború s egy szerencsétlen szerelem.

Egy ösztöndíj, mely éppen az első világháború előtt vitte Franciaországba, hogy közel négy esztendő kényszer-nyelvtanfolyamra kötelezze az ellenséges állam polgárát különböző internáló táborokban; s a táborból szabadultán, megrendült egészsége svájci helyreállítása közben egy nagy lobogású, nagy csalódású szerelem, mely végleg eljegyezte azzal a területtel, ahol csalódás nem érhet, csak meglepetés és kielégülés: az irodalommal.

És valóban, ettől kezdve Gyergyaiban mindig volt valami szerzetesi. Talán a környezet is rákényszerítette: a radikális eszmékkel kacérkodó bölcész négy esztendei kénysztértavollét után az ellenforradalmi Magyarországra tér vissza, ahol radikálisnak lenni zsidó dolog, zsidónak lenni – ha ugyan nem nagytökés – a kommunistasággal egyenlő. Kezdetben házitanító – az irodalom házi abbéja – a Lukács családnál, ahol Lukács György ekkor már csak keserű emlék, a forradalom messze sodorta, suttogott hírei érkeznek csak néha; majd hamarosan középiskolai tanár lesz és kiröpítő fészke, az Eötvös Collegium franciairodalom-tanára. A Collegium szállást is ad neki, s szerzetesi puritánságú szobája, melybe bohém trillát csak a szanaszét heverő könyvek, kéziratok vittek, az épület egyik szellemi sugárzású góca lesz.

A pedagógus Gyergyai munkája, hatása – a húszas-harmincas években az Eötvös Collegiumban, a felszabadulás után a budapesti egyetem francia tanszékén – külön tanulmányt érdemelne: joggal mondhatni, hogy az utolsó félszázadban mindenkre hatott, aki a francia irodalom után Magyarországon érdeklődött, és sokakat az ő lelkesége, pedagógiai heve és finom esztétikai érzéke csábított át más szellemi tájakról s tett a francia irodalom szerelmesévé.

Az író első lépéseit költőként a húszas évek eleji magyar avantgarde folyóiratában, a *Magyar Írásban* teszi; de a költő hamarosan elhallgat, vagy jobban mondvá a fordító és esszéíró csuháját ölti magára. Ez időben összevág a *Nyugattal*, Osvát Ernővel való találkozásával. Osvát Ernő volt a *Nyugat* első, s legnagyobb hatású, szellemi befolyású szerkesztője; s a *Nyugat* volt a század első harmadának felének legnagyobb jelentőségű, legnagyobb sugárzású folyóirata. Súlya, szerepe a magyar irodalomban legfeljebb a *Nouvelle Revue Française* jelentőségével mérhető – mellyel egyébként egyidőben is indult. Szemérmes gőgje Gyergyait mindig megakadályozta abban, hogy nyíltan szóljon róla: nem Osvát parancsának is beillő óhajja volt-e, ami a költészettől az esszé és a műfordítás felé terelte; de az időbeni összeesés feltűnő, mint ahogy feltűnő az is, hogy – amint az elmúlt években kiderült – Gyergyaiban a költő ezalatt sem hallgatott el, hanem időnként ki-kitört, s verseit műfordításnak álcázva adta közre.

Mint ahogy az is figyelemre méltó, hogy bár kapcsolata Osvaldval kezdettől fogva jó volt, igazán bensőséges a következő szerkesztővel, a korszak egyik nagy költőjével, Babits Mihállyal lett: az ő idejében tartozik Gyergyai a *Nyugat* belső körébe, válik „a francia irodalom budapesti nagykövetévé”, szaporodnak meg fordításai, tanulmányai, kritikái a *Nyugatban* s szellem-ujja a lap egész francia orientációjában jelen van, a válogatásban, a hangsúlyokban tetten érhető.

S talán a magában elfojtott költő bosszúja volt, hogy fordítóként, esszéíróként egyaránt inkább a regény s a dráma felé fordult. Az meg úgyszólván eldönthetetlen, hogy a folyóirat igényeinek kielégítése vagy saját szellemi kíváncsisága okozta-e, hogy érdeklődése szinte teljesen a jelen s a félmúlt irodalma felé fordult. Talán azért is, mert ezekben az években a klasszikus szerzők iránti szeretetét tanárként élhette ki: életét szinte végig kíséri egy Racine-monográfia terve – Racine-é, akit a magyar olvasók-nézők mindig idegenkedve fogadtak –, amiből sajnos csak egy gyönyörű, sok problémára rávilágító bevezető készült el. De Racine-on kívül kevés klasszikussal foglalkozott írásban elmélyülten: egy-egy Villon- és Montaigne-tanulmányon kívül legtöbbit a francia felvilágosodás szerzőivel az ötvenes években, amikor a francia felvilágosodásnak egy antológiáját is összeállítja-fordítja, melyet a felsőoktatásban máig tankönyvként használnak. De ki mondja meg, hogy ez minek a jele: az olyan újtól való elfordulásnak-e, melyet nyomon követni ízlése nem tudott, vagy inkább csak annak, hogy a múlt szépségeibe s problémáiban problémáiba menekült a jelen nem tetsző alakulása elől?

A tény tény marad: Gyergyai a modern francia próza előtt nyitogatja elsősorban a magyar szellemi világ kapuit a húszas-harmincas években. De a modern francia prózából is elsősorban az érdekli-izgatja, ami közvetlenül vagy közvetett kapcsolatban van a hagyománnyal: az NRF köre, elsősorban Gide és Claudel, de különösen Gide, majd Martin du Gard és Giradoux, sőt Duvernois és Ramuz.

A fordító munkájának két csúcsteljesítménye van ezekben az években – olyan teljesítmény, mely maradandóan befolyásolta a magyar szellemi, irodalmi életet. Az egyik a *Nyugathoz* fűződik: a Nyugat könyvkiadó vállalat számára, antológiasorozatuk első darabjaként a modern francia novella tíz darabját fordítja le és jelenteti meg 1934-ben. A névsor itt is beszédes: Cocteau, Duhamel, Duvernois, Giradoux, Green, Jouhandeau, Martin du Gard, Mauriac, Maurois, Supervielle – valóban az akkor jelenkori francia próza élvonala –, de úgy válogatva, hogy az még az egykorú magyar közönség számára élvezhető, magával ragadó lehessen. Ebben a kötetben is az lepi meg olvasóját, hogy hányféle hangon tud szólni hüen és hitelesen Gyergyai – s ugyanakkor a sok hangon mindig áthallik az ő hangja, mely félreismerhetetlen. Olyan fordítói egyéniség, amely egyszerre hasonul és hasonít – s ezáltal két eredetiséget tud hitelesen megőrizni.

Ugyanez még hatékonyabban elmondható másik ez időbeli nagy vállalkozásáról, mely egyben ezeknek az éveknek talán legnagyobb fordítói teljesítménye. Ez Marcel Proust magyarra átültetése volt, melyből a *Du Côté de chez Swann* 1937-ben, az *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs* 1939-ben hagyta el a sajtót. A fordítói tollat a történelem ütötte ki ekkor évekre Gyergyai kezéből és sajnálatos módon később már nem tért vissza e feladathoz, mely más folytatót azóta sem talált.

Nem is véletlenül; Gyergyai ebben a fordításában minden korábit felülmúló, s azóta is csak ritkán utolért teljesítményt nyújtott. Mondhatni teljes szövegűséggel olyan fordítást tudott teremteni, mely a prousti mondat muzikalitását, lejtését, ritmusát nyomon követi: nemcsak szövegkönyv, de szinte partitúra. S a különös és meglepő ebben az, hogy a prousti mondat muzikalitása nem válik el a gyergyais mondat lejtésétől: nemcsak mintájához, önmagához is hű tudott maradni, megint a kettős eredetiség különös és különösen ritka példáját teremtve meg.

Ma már csak tüzetes stílelemzés tudná megállapítani: a hosszú éveken át tartó elmélyült foglalkozás Proust csodált és tüzetesen elemzett szövegével (melyről megint egy kitűnő Gyergyai-esszé szól) módosította-modulálta a maga képére Gyergyai prózastílusát, vagy esetükben a kongeniális egymásra találás forog fenn: Proust keresztlül Gyergyai saját legbensőbb stílusának a kifejezésére lelt. Talán közel járunk az igazsághoz, ha mindkettőt egyaránt s egyenlőként fogadjuk el, mint szétválaszthatatlan és szételemezhetetlen mozzanatok, melyek az érett Gyergyai stílusát kialakították, megteremtették azt az indázó, látszólag kötetlenül kanyargó s mégis igen szigorú ízlésszerű-logikai törvényeknek engedelmeskedő stílust, melyben ellágyulás és ironia, gyönyörködés és elutasítás, felhevülés és lehülés oly varázslatos változatossággal fonódik egybe, hogy – mint egy színejátszó kelme – mindig megőrizve azonosságát önmagával, sosem mutatja kétszer ugyanazt az árnyalatot.

Ennek a sajátos beleélő távolságtartásnak összefoglaló nagy teljesítménye az 1937-ben megjelenő *A mai francia regény* című monográfiája. Magyarul bizonyosan az első, de nemzetközileg is az elsők közül való szintézise a század regényirodalmának. Egyben szintézise szerzője közel két évtizedes lankadatlan munkásságának, újragondolása, összeépítése a szétszórt esszéknek, kritikáknak. Ma már valószínűleg nem ugyanoda tennénk a hangsúlyokat, ahol annak idején — negyvenkét esztendője! — Gyergyai helyesnek érezte őket; de ma is elgondolkodtat és csodálatra készít az anyag teljességének beható ismerete (melyből — talán ízlésbeli, talán műfaji okokból — csak a szürrealisták maradnak ki teljességgel), az a mindig friss kíváncsiság és beleélő-készség, mely Gyergyait könyvről-könyvre, szerzőről-szerzőre vezeti, s melynek következtében — elméletírónál, történetírónál erény-értékű hiba! — a nagy szintézis valójában nem jön létre, mert mintha az egyed s az egyéniség, az egyéni sajátság szerzőnknek fontosabb és érdekesebb lenne, mint saját definíciói és kategóriái.

S talán ez az esszéíró Gyergyai egyik leglényegesebb vonása, mely annyi hívet s nem kevés ellent is szerzett neki: hogy az élmény mindig fontosabb a szemében, mint az elmélet; az esztétikai gyönyörűség, mint az elvi szigorúság. Nem mintha nem lennének elvei: ellenkezőleg; megint részletesebb elemzést igényelne, de szemmel látható, hogy kezdeteitől mindvégig Gyergyai bizonyos alapelvekhez — az emberszeretethez, vagyis humanizmushoz, a szegények iránti együttérzéshez, az emberiség jövőjébe, fejlődésébe, vagyis a haladásba vetett hithez — hű maradt és ragaszkodott. De ezek közül egyik sem változott benne dogmává, egyik érdekében sem tett soha kényszert sem magán, sem az általa vizsgált műveken, s egy író sem lehetett tőle oly messze gondolkodásban, hogy — ha igazán író volt s remeket alkotott — az esztétikai gyönyörűség közöttük hidat ne tudott volna verni.

De — ismétlem — mindez elsősorban a húszas-harmincas évek irodalmára érvényes. Az újabbakból is fordított, nem egyről írt is magvas és lendületes esszét: Aragon, Malraux vagy Camus, Yves Bonnefoy vagy Marguerite Duras egyaránt érdeklődése, ízlése, fordítói ihlete sugárkörébe estek; de igazán otthonosan az idősebb nemzedék: Claudel, Valéry, Jammes, Marcel Raymond, Louise de Vilmorin szellemi táján járt.

Ezek azonban régebbi vagy újabb kalandok; a háború utáni két évtizedet inkább a tizenkilen-cedik század klasszikusai jegyezték el maguknak. Elsősorban és mindenekelőtt Flaubert, régi szerelme, akinek főműveit ugyanazzal a beleélő gondolddal, szerelmes tökéletesség-igénnyel fordította, mint Proustot vagy Gide-et, s akiről az ötvenes évek óta tervez és készít egy nagylélegzetű monográfiát, tudományos summázatot és írói vallomást. De mellette Balzac, George Sand — s Gyergyai nemzedéki hovatarozására jellemző módon — Anatole France vonzzák magukhoz; mindegyikről avatott tollú és erudíciójú esszét írt. Magam ezek közül talán a Flaubert-tanulmány mellett a Sand-tanulmányt emelném ki, melyben a felfedező izgalmaival porolja le, teszi aktuálissá az író alakját éppúgy, mint a főbb műveket; s ugyanezt még nagyobb emfázissal, mert fiatalsága izgalmaival hívó nosztalgiával teszi meg Anatole France-ról írott tanulmányában, eloszlatni próbálva azt a homályt, amelybe a művek is, az alak is századeleji nagy dicsősége óta elmerült.

Azt hiszem, e pillanatban értük tetten Gyergyai szellemi magatartásának, aktivitásának egyik alapvonását. Azt a vonását, amely miatt „nagykövetként” tisztelik és szeretik őt mind a két kultúrában: mert ismer és ismertet, felfedez és felfedezett — sőt, nem egyszer igazságot is szolgáltat. Ha a húszas-harmincas években a magyar szellemi elit hirtelen szinkronba került a francia szellemi élettel, szinte napról-napra követve mozgását, létrejöttékor ismerve meg a legjelentősebb műveket, abban Gyergyainak s a *Nyugat*-ban kifejtett tevékenységének oroszlátnrésze volt. S ezzel, tán akarva, tán akaratlanul, előkészítője, megágyazója annak a szellemi ellenállásnak, amely a háború éveiben a magyar értelmiség jelentős részét ragadta magával. A francia kultúrának, a francia szellem iránti érdeklődésnek ebben az ellenállásban rendkívüli szerepe volt; s hogy a francia szellem a magyar szellemi elitben ilyen kitüntetett helyet foglalhatott el, abban közvetítőinek döntő jelentőségük volt, s ezek közül is a legszívonalasabbak és legkövetkezetesebbek — hogy ne mondjam: legszívósabbak egyikének: Gyergyai Albertnek.

A tanulmányíró, akit a magam — a harmincas-negyvenes években felnövő — nemzedéke a tudományos és írói esszé ötvözése mesterének tekintett, az újabb nemzedékek némi irritáltsággal szemlélik: kevésnek látják a tárgyiasságot, az egzakttságot benne és soknak az érzelmet és a nyíltan tárulkozó műélvezetet. A nemzedékek közötti ízlésvita reménytelen vállalkozás; csak egy következő nemzedéktől, nemzedékektől várhatjuk-remélhetjük, hogy az effajta vitákban igazságot szolgáltat,

érvényes mérleget állít föl. De azt senki nem vitatja, hogy amit Gyergyai 1934-ben írt: „Újabban, alig egy-két éve, új szellők látszanak lengedezni a magyar fordítási irodalom útvesztőiben. Nemcsak a fordítások jobbak, vagyis egyrészt hívebbek, másrészt magyarosabbak a régieknél, hanem a fordított művek is frissebbek, sokszor értékesebbek, mint azelőtt” — igaz, s azóta hatványozott mértékben igaz. S ennek az igazságnak, színvonalemelkedésnek Gyergyai szívós és csöndes, lankadatlan harcosa volt és maradt; ha ma a magyar fordítási irodalom lényegesen magasabb szinten van, mint volt, amikor Gyergyai e sorokat írta, akkor abban Gyergyainak igen jelentős része van — nem utolsósorban azáltal, hogy akkori fordításai éppoly kevésbé veszítették el kiválóságukat, aktualitásukat, mint az azóta készültek. „A francia irodalom budapesti nagykövetének” megbízólevele mindmáig érvényes; s ha azóta Gyergyai a fordítások álarca nélkül is megjelent mint szépíró a magyar irodalmi életben, az így nyert elismerés csak visszasugárzik a fordítóra és az esszéíróra, de nem állítja homályba őket.

Az elveszett idill és a pásztorál válsága

(Megjegyzések Góngora Fábula de Polifemo y Galatea című költeményéről)

ZEMPLÉNYI FERENC

A pásztori idill döntő szerepet játszik az európai művészetek történetének egy nagy korszakában — története rendkívül komplex és bonyolult.¹ Számos elem gazdagította, az antik bukolikától, ahol majdnem minden eleme ki volt már dolgozva, a középkor valószínűleg más eredetű pastourelle-jeiig² és pásztorjátékaiig. A reneszánsztól a XVIII. század végéig uralkodó eleme az európai művészetnek mint lírai vers, dráma, regény, festmény vagy opera. Különösen alkalmasnak mutatkozott arra, hogy a pásztori maszkban a kor emberének lényegi problémáit, természethez, társadalomhoz, alkotás-hoz való viszonyát kifejezze. A szekularizálódó művészetnek mindehhez megfelelő szimbolikus- (allegorikus-) mitikus formákat adott. Talán jelképesnek tekinthetjük, hogy a modern pásztori tradíció hajnalán Simone Martini képe áll, mely Petrarca kedves Vergilius-példányának (*Eklogák és Georgicon!*) címlapját díszítette.³ Simone képén a pásztorál lényeges elemei már megtalálhatók: az Ideallandschaft elemei — mint kert! —, melyben a költő tollal a kezében ábrándozik egy láthatóan tőle távolinak ábrázolt, pásztori, egyszerű világról. A képen tehát adva van a nosztalgia,⁴ az idill megteremtésének ez a döntő eleme, a — kulturálisan és intellektuálisan — bonyolultabb világ szembeállítását a természetivel, az egyszerűvel és naívvá.⁵

Természetesen lehetetlen itt nyomon követni egy bonyolult fejlődés minden elemét és fázisát. De bizonyos, hogy minden pásztorálban döntő szerepet játszik természet és társadalom, *natura* és *ars* viszonya,⁶ melyhez ösztön és morál viszonyának bonyolult problémaköre csatlakozik. (Innen a szerelem kiemelt szerepe Árkádiában.) Ezt pedig az aranykor mítoszának⁷ (melyhez a keresztény Európa számára természetesen bűnbeesés és kezdeti ártatlanság kérdése is járul) segítségével fejezi ki egy ideális állapotban és világban, a természet egyszerű gyermekeinek ártatlanságában élő emberek szelíd világában.

¹ W. W. GREG: *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*. London, 1906. — PETER V. MARINELLI: *Pastoral*. London, 1971. — WILLIAM EMPSON: *Some Versions of Pastoral*. London, 1950. — LAURENCE LERNER: *The Uses of Nostalgia. Studies in Pastoral Poetry*. London, 1972.

² E. FARAL: *La pastourelle*. Romania, 49 (1923), 204–259. — W. P. JONES: *The Pastourelle. A study of the Origins and Traditions of a Lyric Type*. Cambridge (Mass.), 1931. — ALFRED JEANROY: *La poésie lyrique des Troubadours*. Toulouse–Paris, 1934, II, 283–291. — JEAN FRAPPIER: *La poésie lyrique française aux XII^e et XIII^e siècles. Les auteurs et les genres*. Paris, 1966, 57–73. — PIERRE BEC: *La lyrique française au Moyen-Age (XII^e–XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres lyriques médiévaux*. Paris, 1977, I, 119–136. — M. ZINK: *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen-Age*. Paris–Montréal, 1972.

³ KENNETH CLARK: *Landscape into Art*. Boston, 1949, 6. — MARIA CRISTINA GOZZOLI: *L'opera completa di Simone Martini*. Milano, 1970, 100–101.

⁴ LERNER, *i. m.*

⁵ MARINELLI, *i. m.* — EMPSON, *i. m.*

⁶ EDWARD WILLIAM TAYLER: *Nature and Art in Renaissance Literature*. New York—London, 1964.

⁷ HARRY LEVIN: *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*. London, 1969.

E tanulmány tárgya az a transzformáció, amely a pásztori idillt a XVI–XVII. század válságában éri. Ez a kor – köztudott – az európai kultúra egyik nagy válságkorszaka.⁸ Válság világnézeti, politikai, morális téren egyaránt: a reneszánsz gondolati vívmányai veszélybe kerülnek, az európai láthatár egyre jobban beborul. Természetes, hogy megváltozik az alaphangoltság, ahogy a kor emberei a természet és társadalom problémájához közelednek. A kor pásztori idilljében gyakran az érzékek világával, a természeti ártatlansággal való morális bizalmatlanság, ambivalencia testesül meg. A világ megismerhetetlenné, áthatolhatatlanná válik. Nem véletlen, hogy a kor művészetének egyik nagy példatárává épp Ovidius *Metamorphosese* válik, másrészt az sem, milyen gyakran választják a kor költői és művészei tárgyukul a sors vak erőivel szemben alul maradó mitológiai hősöket (Acis, Leander, Actaeon, Adonis, Marsyas stb.). Mindezt a nagy spanyol költő, Luis de Góngora 1612-ben írt *Fábula de Polifemo y Galatea* című nagy költeményén szeretném bemutatni. Góngora költeménye kitűnően példázza az idill ön maga ellentétébe való fordulását.

I.

Góngora költeményének különösen egy részlete mutatkozott problematikusnak a kritika számára. Polifemo énekéről van szó, mellyel a szerelmes küklopsz Galateát ostromolja, és amely a monda antik feldolgozásai óta (Theokritosztól és Ovidiustól kezdve) rendszeresen hozzátartozik a történehez. Góngoránál a költemény hatvan szakasza (+ három bevezető szakasz, ajánlás Niebla grófjához) közül tizenhárom szakaszt foglal el, tehát meglehetősen hangsúlyos. Az énekben Polifemo azzal dicsekszik, hogy egy napon, amikor hajótörés tanúja volt, dalával lecsendesítette a tengert, majd menedéket adott egy hajótöröttnek, egy genovainak, aki hálából ragyogó íjat és elefántcsont tegezt ajándékozott neki. Az óriás, amikor nemes cselekedetével dicsekszik, ezeket akarja Galateának ajándékozni.

Az epizód két szempontból okozott problémát a kritikának. Góngora egyik legjobb értője, a nagy költő és filológus, Dámaso Alonso szerint strukturális hiba. Góngora egy kisebb jelentőségű olasz kortárs, Tommaso Stigliani *Il Polifemo. Stanze pastorali* című, 1600-ban megjelent költeményéből vette a genovai hajótörött motívumát.⁹ Véleménye szerint Góngoránál felesleges kitérő ez, költeményének talán egyetlen hibája. Esetleg egy újabb epizód magja lett volna, amit aztán, elfáradván, nem dolgozott ki.¹⁰

Góngora francia monográfusa, Robert Jammes Polifemo alakjának a szerelem által való humanizálódását hangsúlyozza. Jammes szerint Góngora módosítja az ovidiusi forrást: elhagyja azokat a részeket, ahol Ovidius túlságosan is kiemeli a küklopsz borzalmas voltát, így pl. szörnyű fenyegetőzését. „Láthatjuk, hogy a részletek mellőzése által milyen értelemben alakítja át Góngora a küklopsz hagyományos alakját... fontos, hogy hangsúlyozzuk 'humanizálását': a küklopsz már nem kizárólag a visszataszító, Acis és Galatea megvetendő ellensége. Ő lesz a boldogtalan szerelmes, akinek érzései ugyanolyan intenzívek és meghatóak, mint a két másik szereplőéi. A Galateához intézett ének megható rezignációval van átitatva, és e hang, amely megremegettette a hegyeket, ennek a szerelemnek a hatása alatt meglepően édessé és simogatóvá válik...”¹¹

⁸ KLANICZAY TIBOR: *A manierizmus*. Budapest, 1975. — UŐ: *A reneszánsz válsága és a manierizmus*. Irodalomtörténeti Közlemények, 74 (1970), 419–450. — ARNOLD HAUSER: *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München, 1964. — GUSTAV RENÉ HOCHE: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Hamburg, 1957. — UŐ: *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alkimie und esoterische Kombinationskunst*. Hamburg, 1959.

⁹ DÁMASO ALONSO: *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, 1960², 361–364. — UŐ: *Góngora y el Polifemo*. Madrid, 1961⁴, II, 289, I, 209.

¹⁰ ALONSO: *Góngora y el Polifemo*. I. 199, II, 271.

¹¹ ROBERT JAMMES: *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*. Bordeaux, 1967, 541.

Véleményünk szerint mind Alonso, mind Jammes téved. A küklpsz éneke, annak minden részletével együtt, megtalálja a helyét a költemény teljes struktúrájában. Hogy is gondolhatnánk Góngoráról, erről a csodálatos mesterről és különösen mives költőről, hogy ilyen durva hibát kövessen el: felesleges kitérőt tegyen, vagy lezáratlan szálát hagyjon éppen Alonso szerint is legjobb művészi teljesítményének befejező, lezáró részében.¹² Másrészt a küklpsz alakjának humanizálásával sem érthetünk egyet.¹³

Véleményünk szerint Polifemo énekének tizenhárom strófája ironikus ellentétben áll a költemény többi részével. Az ének – híven a hagyományhoz – természetesen idézet, Polifemo saját magáról alkotott képét közvetíti. Ezt a képet Góngora, mint „mindentudó elbeszélő”, rendkívül tömören és finoman, sohasem közvetlenül vagy kimondva, de minden ponton cáfolja és ironizálja. Ezt az iróniát – amely egyébként, ha nem is a góngorai tragikus fenséggel, de már Ovidiusnál is jelen van – eltakarja az elemzők előtt a küklpsz énekének modalitása, magasfokú költői szépsége, mely kétségtelenül ugyanolyan fokú és jellegű, mint a költemény többi része. Nyilvánvaló lírai hitele van a kínjairól éneklő Polifemónak, és hajlandók vagyunk hinni neki, amikor kéri Galateát:

... escucha un día
mi voz, por dulce, cuando no por mía.¹⁴
(384–385)

Mégis, Polifemo éneke – megtudjuk a költemény egyéb részeiből – minden, csak nem édes.

II.

A pásztori világban, már az ókor bukolikusainál is, mindig nagy szerepet játszott a zene.¹⁵ Orfeusz története a reneszánsz pasztorálnak is egyik alaplátosa,¹⁶ nem véletlenül írták róla az első pásztori drámát (Poliziano) és az első operákat (Peri, Monteverdi).¹⁷ A szelíd pásztorsíp Árkádia boldog világának, harmóniájának kifejezője.

A reneszánszban is alapvető az az ősi képzet, hogy a zene a világ harmóniájának, a mennyei összhangzatnak a kifejeződése.¹⁸ Ez a képzet nemcsak a polifóniának a filozófiai igazolása: a kor modern monódiájának megteremtőjénél, az affektus-elmélet egyik első nagy képviselőjénél,¹⁹ Monteverdinél is így köszönt be a Zene alakja az *Orfeo* prológusában:

Io la Musica son, ch'ai dolci accenti
so far tranquillo ogni turbato core,
ed or di nobil' ira ed or d'amore
poss' infiammar le più gelate menti.

¹² ALONSO: *i. m.* II, 7–8.

¹³ Értetlenül áll e részlet előtt L. P. THOMAS is. (*Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme*. Bruxelles, 1910, 87.)

¹⁴ „Hallgasd meg egy napon az én hangomat, ha nem azért, mert az enyém, legalább, mert édes.”

¹⁵ JACQUELINE DUCHEMIN: *La houlette et la lyre. Recherche sur les Origines pastorales de la poésie I. Hermès et Apollon*. Paris, 1960.

¹⁶ RICHARD CODY: *The Landscape of the Mind. Pastoralism and Platonic Theory in Tasso's Aminta and Shakespeare's Early Comedies*. Oxford, 1969.

¹⁷ JOSEPH KERMAN: *Opera as Drama*. New York, 1956, 25–49.

¹⁸ LEO SPITZER: *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung”*. Baltimore, 1963.

¹⁹ ZOLTAI DÉNES: *A zeneesztétika története I. Ethosz és affektus*. Budapest, 1966.

lo, su cetera d'or, cantando soglio
 mortal orecchio lusingar talora
 e in questa guisa a l'armonia sonora
 de la lira del ciel più l'alme invoglio.

Quinci a dirvi d'Orfeo desio mi sprona,
 d'Orfeo che trasse al suo cantar le fere,
 e servo fè l'Inferno a sue preghiere,
 Gloria immortal di Pindo e d'Elicon.²⁰

Vagy idézzünk egy nagyon ismert Shakespeare-helyet:

The man that hath no music in himself,
 Nor is not mov'd with concord of sweet sounds,
 Is fit for treasons, stratagems and spoils;
 The motions of his spirit are dull as night,
 And his affections dark as Erebus:
 Let no such man be trusted . . .

(*The Merchant of Venice*)²¹

Az idézetek tetszés szerinti számban gyarapíthatók. Mindenesetre a világ harmóniája a zenében kifejezve, természetesen találja meg a helyét a pasztorál világában.²²

Mit tudunk meg ezzel szemben Polifemo zenéjéről?

²⁰ „Én a Zene vagyok, aki édes hangokkal meg tudok nyugtatni minden megzavart szívet, és a leghidegebb ész is majd nemes haragra, majd szerelemre tudom gyűjtani. Én arany citerán hízelgek időnként halandó füleknek, és ily módon inkább vágyat keltek a lelkekben az égi líra szépen zengő harmóniája iránt. Ide a vágy hajt, hogy Orfeuszról beszéljek, Orfeuszról, aki énekéhez vonzotta a vadakat és kéréseinek szolgájává tette a Poklot, a Pindosz és Helikon halhatatlan dicsőségére.”

²¹ „Az ember aki legbelül zenétlen / S nem hat rá édes hangok egyezése, / Az kész az árulásra, taktikára, / S szelleme tompa, mint az éjszaka / S értelme komor, mint az Erebus: / Meg ne bízz benne . . . (Vas István ford.)

²² Hadd idézzük Milton *At a Solemn Music* c. verséből:

That we on earth with undiscording voice
 May rightly answer that melodious noise;
 As once we did, til disproportion'd sin
 Jarr'd against nature's chime, and with harsh din
 Broke the fair music that all creatures made
 To their great Lord, whose love their motion sway'd
 In perfect diapason, whilst they stood
 In first obedience and their state of good.
 O may we soon again renew that song . . .”

(„Hogy mi a földön nem disszonáns hangon helyesen válaszolhassunk ama melodikus zajra; ahogy valamikor tettük, amíg aránytalan bűn nem csörömpölt bele a természet zengésébe, és durva zajjal nem törte meg a szép zenét, amit minden teremtmény nagy Urának adott, akinek szeretete irányította mozgásukat tökéletes harmóniában, míg ők első engedelmességükben és tiszta állapotukban álltak. Ő csak felújíthatnánk hamar azt a dalt . . .”) Milton versében nyilvánvaló a zenei harmónia összekapcsolása a világ eredeti, bűnbeesés előtti, természetesen tiszta és tökéletes állapotával.

La selva se confunde, el mar se altera,
 rompe Tritón su caracol torcido,
 sordo huye el bajel a vela y remo:
 ¡tal la música es de Polifemo!^{2 3}
 (93–96)

Polifemo zenéje tehát nem megnyugtató, hanem felkavarja a tengert. Ez az utalás már előre ironizálja a genovai hajótörött megmentéséről a küklpsz énekében mondottakat:

Yugo aquel día, y yugo bien süave,
 del fiero mar a la sañuda frente
 imponiéndolo estaba (si no al viento
 dulcísimas coyundas) mi instrumento.^{2 4}
 (437–440)

A végső katasztrófát is az idézi elő, hogy a küklpsz „borzalmas hangja” (tehát nem „édes éneke”) felzavarja kecskéit, akik megrémülve tőle, a szőlőkre vetik magukat. Kommentár-ellenpont ez is a megzabolázott tengerről való meséhez.

Acis és Galatea szerelmi kettőse után Polifemo „párolgó lehellettel, tüzet nyerítve” érkezik meg:

Su aliento humo, sus relinchos fuego.^{2 5}
 (337)

Elnyomja a szikla csúcsát, amire ráül. Sípját „szájának fújtatója” szólaltatja meg. Hangjának hallatára Galatea halálra rémül:

Arbitro de montañas y ribera,
 aliento dio, en la cumbre de la roca,
 a los albogues que agregó la cera,
 el prodigioso fuelle de su boca;
 la ninfa los oyó, y ser más quisiera
 breve flor, hierba humilde, tierra poca,
 que de su nuevo tronco vid lasciva,
 muerta de amor, y de temor no viva.^{2 6}
 (345–352)

Bár mint Robert Jammes helyesen megjegyzi, Gógoránál – szemben az ovidiusi mintával – semmi fenyegetőt nem tartalmaz a küklpsz éneke,^{2 7} Galateát mégis halálos rémülettel tölti el. Ez nyilvánvalóan elbeszélői jelzés, csakúgy, mint Acis sorsának epikus előrejelzése:

^{2 3} „Az erdő megzavarodik, a tenger elváltozik, széttöri Tritón kicsavart kagylóját, süketen menekül a hajó a vitorlákkal és az evezőkkel: ilyen Polifemo zenéje!”

^{2 4} „Azon a napon igát és nagyon gyengéd igát a haragos homlokú vad tengerre kényszerített (ha nem is a szélre a legédesebb igazíjat) hangszerem.”

^{2 5} „Lélegzete füst, nyerítése tűz”.

^{2 6} „A hegyek és a part ura, szikla csúcsán, a sípoknak, melyeket a viasz tartott össze, szája hatalmas fújtatója lehelletét adta; hallotta a nimfa és inkább kívánt lenni rövid virág, alázatos fű, kevés föld, mint új tökéjén buja szőlő, a szerelemtől halottan és a félelemtől nem élve.”

^{2 7} JAMMES, i. m. 547.

al infelice Olmo que pedazos
la segur de los celos hará aguda.^{2 8}
(355–356)

Polifemo dalát közvetlenül így vezeti be a költő:

Las cavernas en tanto, los ribazos
que ha prevenido la zampoña ruda,
el trueno de la voz fulminó luego:
ireferidlo, Piérides, os ruego!^{2 9}
(357–360)

Nyilvánvaló, hogy ez a leírás, mint ahogy a többi említett utalás sem, nem a gyengéd, a szerelem hatalma által humanizált szerető énekére illik, nem arra az édes dalra, amivel Polifemo dicsekszik. Természetesen számot kell vetnünk azzal a ténnyel, hogy Góngora lehetőleg eltávolítja a burleszkszerű elemeket Polifemo leírásából, és a fenséges esztétikai körén belül marad. A Múzsákhoz szóló epikus invokáció csakúgy ennek az emelkedett hangnak a megeremtésére szolgál, mint a mennydörgés hagyományosan magasztos képzete Polifemo dalával kapcsolatban.

Világos, hogy a természetet, erdőt, tengert felkavaró, az embereket és állatokat halálos félelemmel eltöltő, mennydörgésszerű dal nem azonos a gyengéd zenével, nem egyeztethető össze a világharmónia képzetével, sőt, ellentétes azzal; a pásztoral egy fontos elemének deformációjával találkozunk itt. Frappáns az ellentét Orfeusz pásztori mítoszával, aki lecsendesíti dalával az elemeket, megszelídíti a vadállatokat stb.^{3 0} Góngora eljárásának klasszikus alapját Lukianosz gúnyos elbeszélése jelenti (*Tengeri istenek párbeszédei* I, 4).^{3 1} A hagyomány kezdetén álló Theokritosnál (VI, XI.) ezzel szemben a küklopsz dala valóban szép és szelíd, gyógyító hatású: meggyógyítja őt a reménytelen szerelemtől. Góngora itt lényegesen módosítja a tradíciót: egyben ki is jelöli Polifemójának helyét a pásztoral hagyományos szereplőinek világában. A vadság, az alantas ösztönlét képviselője ő, akinek rokonai Shakespeare Calibanja és a pásztorjátékok szatír-figurái.^{3 2}

^{2 8} „A boldogtalan szilfa, akit darabokra a féltékenység baltája hasít majd, az éles.”

^{2 9} „A barlangokat tehát, a dombokat, melyeket felvert a durva pásztorsíp, a hang mennydörgése villámlotta át: kérlek, mondjátok el, Piéridák [Múzsák]!”

^{3 0} DUCHEMIN, i. m. 42–46.

^{3 1} „Hallottuk az énekét, mikor tegnap lakomára ment hozzád. Úgy légyen hozzám kegyes Aphrodité, azt hittük, egy számár ordít. És milyen a hangszere! Simára csiszolt szarvaskoponya, amelynek agancsai szolgálnak a lant két szárául. Ezeket felül összekötötte, és közéjük feszítette a húrokat, szegek nélkül. És milyen hamisan énekelt, milyen botfűlően, hozzá még más dallamot is, mint amit lantján pengetett! Nem bírtuk megállni, hogy ki ne kacagjuk szerelmes óbégatásait. Még a folyton locsogó Ekho is röstellt felelni ilyen óbégatásra.” (Jánosy István ford.)

Lukianosz leírását veszi alapul Filippino Lippi *A Zene allegóriája* című képéhez, ahol a hangszer egyfajta alacsonyrendű és műveletlen zenét jelképez — alatta pánsíp van —, szemben a kifinomult, „intellektuális” zenével. Ld. ERWIN PANOFKY: *Renaissance and Resuscitations in Western Art*. London, 1970, 203–204.

^{3 2} A zene és a harmónia ironizálódik Tiziano késői festményén, a *Marszüaszon* (Kroměříž, Nemzeti Múzeum). A képet Marszüasz szörnyű bűnhődésének igen naturalisztikus bemutatása tölti ki, miközben a háttérben Apollón gondtalanul és átszellemülten hegedül, szemét az égre függesztve. Az egész kompozíció a szent harmónia szörnyű ironiája, ugyanazt a típusú általános értékesztést fejezi ki, mint más vonatkozásokban, Góngora költeménye. Érdekes, hogy Tietze a kompozíción Szent Péter keresztrefeszítésének ikonográfiai nyomait látja, ami megerősíti az előbb mondottakat. (Ld. HANS TIETZE: *Tizian, Leben und Werk*. Wien, 1936, I, 247–248.)

A küklopsz énekében az ének öntetszelgése, dicsekvése utalja formálisan is ebbe a szerepkörbe Polifemo alakját. Ez a dicsekvés Theokritosznál még alig van jelen, Ovidiustól kezdve azonban elválaszthatatlan a történettől. Megtalálható Vergilius eklogáiban is. Dicsekszik Polifemo gazdagságával és — ez minden feldolgozásban különösen ironikus — saját férfias szépségével. Az ilyen típusú dicsekvés Tasso *L'Aminta* című pásztortjátékában, a szatír monológjában válik a modern pasztorál jellemzőjévé:

... Non son io
Da disprezzar, se ben me stesso vidi
Ne 'l liquido de 'l mar, quando l'altr'ieri
Taceano i venti ed ei giacea senz'onda.
Questa mia faccia di color sanguigno,
Queste mie spalle larghe, e queste braccia
Torose e nerborute, e questo petto
Setoso, e queste mie vellute cosce
Son di virilità, di robustezza
Indizio: e, se no 'l credi, fanne prova.
...
Non sono io brutto, no; nè tu mi sprezzi
Perchè s'è fatto io sia, ma solamente
Perchè povero sono.³³

Tasso és nyomában Guarini *Il Pastor fidó*jának szatíra az erőszak, a vadság, a megfegyelmetlen ösztönök képviselője. Polifemo szerelme is tragédiát hoz. Nem véletlenül hasonlítja alakját Sándys Ovidiusa (*Ovids Metamorphoses Englished*, 1632) az újonnan felfedezett világok vadembereihez: „A küklopszok vad nép volt, nem barátságosak és udvariasak (unsociable) egymáshoz és embertelenek az idegenekhez ... törvények nélkül és semmi kormánynak, a társadalom kötelékeinek sem alávetve ... Az ember politikus és társadalmi teremtmény: azokat tehát az állatokhoz kell számítani, akik megtagadják a társadalmat, ami által megfosztatnak a törvényektől, a polgári lét rendezettségétől. Innen származik, hogy az ember, a legjobb a teremtésben, minden teremtmény között a legrosszabb, ha ellenére van az igazságnak. Ilyen volt Polyphemus ... vadabbak ... napjainkban a nyugat-indiaiak.”³⁴ Rengeteg elem hangsúlyozza Polifemo vadságát. Hármat emeljük még ki: tarisznájának, környezetének és külsejének leírását.

Polifemo tarisznájának leírására két szakaszt szán Góngora (10–11. szakasz). A kritika már rámutatott az *erizo*, e kiemelt helyen szereplő metafora animális jellegére.³⁵ Polifemo tarisznájával és a benne foglaltakkal Acis áldozati kosara áll szemben (26. szakasz): a vad gyümölcsökkel és a makkal szemben mandula, vaj és méz. Jellemző, hogy Polifemo is dicsekszik énekében méheivel, tarisznájában azonban mégsem méz van. A szembenállás világos, Galatea egy percig sem tulajdonítja Polifemónak a talált áldozati kosarat. Ismét a pasztorál deformációja és ironikus mozzanat az, hogy az aranykor-mitosz Polifemóval kapcsolatban kerül szóba. Az ő tápláléka, a makk az, ami ama boldog korban az emberiség tápláléka, bár durva tápláléka volt:

³³ „én nem vagyok megvetni való, és ha jól megláttam magamat a higgadt tengerbe, mikor tegnapelőtt elhallgattak a szelek, és ő hab nélkül feküdt. Ez az én vérszínű pofám; ezek az én terpedt vállaim, és ezek az én vastag s izmos karjaim, és ez a sertés melly, és ezek az én befedett csipeim férfiságnak, és erőnek jelei: és ha ezt nem hiszed, ám próbáld meg ... Nem vagyok én ocsmány, nem; nem is azért utálsz meg engemet, mintha én úgy termettem volna, hanem egyedül azért, mert szegény vagyok.” (Csokonai ford.)

³⁴ Id. FRANK KERMODE: *The Tempest. Introduction*. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. London, 1954, XXXVI.

³⁵ EMILIO CARILLA: *La estrofa XI del Polifemo*. Revista de Filología Española, 47 (1964), 369–77.

y, de la encina (honor de la montaña,
que pabellón al siglo fue dorado)
el tributo, alimento, aunque grosero,
del mejor mundo, del candor primero.^{3 6}
(85–88)

Polifemo és Acis szembeállításával tulajdonképpen a „durva” és a „gyengéd” aranykoriság képzetét testesíti meg Góngora.^{3 7} Polifemónál ugyanakkor értéküket veszítik az aranykori utalások, csak az animalitás marad.

Ugyanilyen világos Polifemo lakhelyének szembeállítását a pásztori világ derűs környezetével. Az arkádiai táj — és ez vonatkozik Góngora Szicíliajára is — ideális tájkép, locus amoenus.^{3 8} A pásztori idill nosztalgiával szemlélt utópiájának ez felel meg. Éles ellentétben áll ezzel Polifemo kunyhója, melyet a költő „barbárnak” nevez. Leírásában az éjszakai jelleg, sötét színek és vadság dominálnak. Mély barlang, „éjszakai madarak gonosz csapata”, kevés tiszta levegő:

De este, pues, formidable de la tierra
bostezo, el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra,
• bárbara choza es . . .^{3 9}
(41–44)

Polifemo más világ lakója, mint Árkadia pásztorai. Hogy külsejét tekintve a vadak közé tartozik, nyilvánvaló. Igaz — említettük már —, hogy Góngora lehetőleg távol tartja hőseitől a burleszk elemeit. Ellentétben Tasso Satirójával, Polifemója, bár visszataszító, nem nevetséges. A külsejével dicsekvő Polifemo megelevenítésénél is megtalálja a fenséges lehetőséget:

Marítimo alción roca eminente
sobre sus huevos coronaba, el día
que espejo de zafiro fue luciente
la playa azul, de la persona mía.
Miréme, y lucir vi un sol en mi frente,
cuando en el cielo un ojo se veía:
neutra el agua dudaba a cuál fe preste,
o al cielo humano, o al cíclope celeste.^{4 0}
(417–424)

Polifemo alakja a pasztorál deformációjához tartozik. Alakjának rettenetes fensége révén a pásztori világ egyszerre emberalatti és emberfeletti szereplője ő: egyszerre isteni és állati, animális. Egyszerre a boldogtalanul szerelmes pásztor (hiszen szerelme azért nem azonos a pásztori drámák

^{3 6} „És a tölgynek (a hegy ékessége, amely az aranykornak szolgált sátorul) az adója [itt: gyümölcse], étke, bár nyers, a jobb világnak, az első őszinteségnek.”

^{3 7} LEVIN, i. m. 26–27.

^{3 8} Az ideális tájról ld. ERNST ROBERT CURTIUS: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1948, 191–209.

^{3 9} „Nos, ez a melankolikus üressége eme rettenetes ásitásnak a földben Polifemo számára, aki ama hegy rettegette, barbár kunyhóul szolgál.”

^{4 0} „A tengeri Alción [jégmadár] tojásai fölött ülve kiemelkedő sziklát koronázott meg azon a napon, amikor fényes zafirtükr volt személyemnek a kék part. Rám nézett, és egy napot látott fényleni homlokomon, amikor az égen egy szem látszott: határozatlanul kételkedett a víz, melyiknek is higygen, az emberi égnek vagy a mennyei küklöpsznek.”

szatírjainak pusztán állati ösztönével) és a szörnyeteg. Ez a kettősség mutatkozik meg az ének hangvételének és a róla adott epikai jellemzéseknek a kettősségében. A döntő azonban mégis borzalmas volta. Dámaso Alonso alapján helyesen határozta meg a költeményt monsztruozítás és szépség ellentétéként, amely ellentét az egész művet átszövi: „a nyugalom és a kín; a fény és a komor sötétség; a hajlékony és az érdesen durva; a grácia, a ridegség és az elfojtott szörnyű vágyak. Örök nőiség és örök férfiaság, amelyek a barokk egész ellenpontját, küzdelmét, fény-árnyékát képezik, Góngora egy művében úgy sűrűsödnek össze, hogy olyan ez önmagában, mint egyfajta rövidítése ama világ teljes komplexitásának és mindannak, ami benne forrongott. Fény és árnyék, norma és heves indulat, grácia és baljóság — mind összetömörülnek a *Fábula de Polifemo*ban, amely éppen ezért az európai barokk legrepresentatívabb alkotása.”⁴¹

Monstruozítás és szépség ellentéte elsősorban Polifemo és Galatea ellentéte — nem véletlen, hogy Góngora költeményének címe *Fábula de Polifemo y Galatea*, még riválisa, Luis Carrillo de Sotomayor 1611-ben kiadott és szintén Niebla grófjának ajánlott költeményének a *Fábula de Acis y Galatea* címet adta. Góngora műve elsősorban a nimfa és a küklopsz ellentétére épül. Az ellentét azonban az alakokon belül is érvényesül. A *Fábula de Polifemo y Galatea* azért is a kor válság-művészetének reprezentatív alkotása, mert nincsenek benne tiszta értékek: minden relatív, a világ bizonytalan, megismerhetetlenné és tragikussá válik, minden érték önmaga ellentétébe fordul. Ez a *Polifemo* legnagyobb témája.

IV.

Többen felfigyeltek már Polifemo kitörésének, énekének ellentétére Acis és Galatea némán, balett- vagy pantomimszerűen lefolyó jelenetével. Ez az ellentét azonban összefér a pasztorál-műfaj általános jellegzetességeivel, amelyekhez hozzátartozik mind a balettszerű stilizáltság, mind pedig a hosszú monológokban kitörő panasz. Góngora költeményében ez az ellentét azzal válik különösen jelentőséggé, hogy ez a mű az eszközök rendkívüli ökonómiájával készült — a pasztorál sajátosságai sem a műfaj sztereotípiáiként jelennek meg benne, hanem egyrészt sűrítve, másrészt majdnem mindig deformálva. A pásztori idill itt ellenkezőjébe fordul.

Jellemző az ellentétek, váltások élessége és kihegyezettsége. Az egyes részek hirtelen, minden átmenet nélkül következnek egymás után. Egyetlen formai jelzésük a minden egyes rész végén sztereotípen megjelenő felkiáltó vagy felszólító formula, de még ez sem valósul meg teljesen következetesen.⁴²

A váltásoknak ez a hirtelensége okozott problémát Polifemo énekének esetében is. A gongorai költői tömörítés egyik szép példájával állunk itt szemben: a küklopsz dicsekvése, öntetszelgése finom célzásokkal lepleződik le. A genovai hajótörött történetének négy versszakot elfoglaló bemutatása nemhogy hiba vagy a fáradság jele lenne Góngoránál, épp ellenkezőleg: kiélezi a kontrasztot az óriás emberiségével való dicsekvése és a hirtelen bekövetkező tragédia között. Polifemo viselkedése ezen a

⁴¹ ALONSO, i. m. I. 218. — Ugyanígy látja Vittorio Bodini is: „A *Fábula de Polifemo*, mint láttuk, két szereplőjén, Galateán és Polifemón át, példászerűen mutatja be a barokk bámulatba ejtő törekvését a saját ellentéttel való együttélésre: a forma a formátlannal, a zárt vonalakat a nyitottakkal, a geometrikus a groteszkkel. Polifemo barbár kunyhója, a föld szörnyű ásitása, a barokk költészet és a művészetek egy állandó vonulatára utal, amivel, úgy látszik, össze kell kapcsolni magának a barokknak az etimológiája és lényege közötti hídverés kísérletét is.” (*Studi sul Barocco di Góngora*. Roma, 1964, 125.) — Ld. még ALONSO: *Monstruosidad y belleza en el Polifemo de Góngora*. In: Uő: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, 1950.

⁴² Találunk ugyanis felszólításokat máshol is. Eltekintve az első szakaszban Alonso által felkiáltásként, Millé kiadásában viszont csak közbevetésként kezelt megszólítástól (— Oh excelso conde —), Polifemo dalának kezdete, az egész 46. szakasz felkiáltó formában van, ill. két felkiáltó mondatot képez. Mindenesetre érdekes, hogy ez a műre annyira jellemző strukturális eljárás épp Polifemo dalánál törik meg. Nem találunk felkiáltást a küklopsz éneke végén és az egész költemény zárásakor sem.

ponton ismét a pasztorál elemeinek egyfajta deformációját jelenti: jó és kötelességtudó pásztorként viselkedik, amikor visszakergeti a kecskéket a szőlőből (ahová szörnyű hangja hajtotta őket) – de, idegenül a pasztorál világától és híven vad és primitív természetéhez, ezt csak kődobálással és szörnyű kiáltásokkal tudja tenni. Viszont ez a pásztori tette idézi elő a katasztrófát, amikor felfedezi a szerelmeseket. Csak még erősebb Polifemo jó pásztorként való viselkedésének iróniája és ambivalenciája, ha a szicíliai ifjúság viselkedésével való világos oppozíciójára gondolunk, mint erről még lesz szó. Itt az irónia már a pasztorál értékrendjének alapjait érinti. Mindenesetre, ha igaz is, hogy Polifemo fájdalma őszinte és alkalmas az együttérzés felkeltésére, a küklopsz „humanizálása” a szerelem által mégsem lehetséges. A szörnyeteg szörnyeteg marad, és a katasztrófa elkerülhetetlen. Ahogy Galatea felpanaszolja a nagy kortárs, Marino *L'Adoné*jának 10. énekében:

Non credo no, nè fia mai ver, ch'un core
Rozo e villano ingentilisca Amore.⁴³

Góngora sem hisz ebben. Robert Jammes véleménye szerint a befejezés, Acis halála elbeszélésének rövidrefogásával és átváltozása ovidiusi részleteinek mellőzésével Góngora enyhíteni akarja a küklopsz bosszújának borzalmasságát és a vég tragikumát.⁴⁴ Épp az ellenkezője igaz: a vég tragikus hirtelenséggel zuhan a szereplőkre. Acis átváltozott alakja fizikai megjelenésének leírása, ahogy megtaláljuk Ovidiusnál, enyhítené a tragikusságot. Ez itt nem történik meg. Acis halálát részletesen elmondja (két és fél versszak), átváltozását, istenné válását azonban csak egy fél versszakban írja le. Elmarad az átváltozást előidéző Galatea diadalittassága, mint Marinónál,⁴⁵ és elmarad az átváltozás ovidiusi részletezése által kínált kiengesztelődés. Góngoránál a befejezés modalitása elégikus:

Sus miembros lastimosamente opresos
del escollo fatal fueron apenas,
que los pies de los árboles más gruesos
calzó el líquido aljófaro de sus venas.
Corriente plata al fin sus blancos huesos,
lamiendo flores y argentando arenas,
a Doris llega, que con llanto pío,
yerno lo saludó, lo aclamó río.⁴⁶
(497–504)

Nem igyekszik elkerülni a vég tragikus hatását (sus miembros lastimosamente opresos), csak enyhíti a kultikus és elégikus siratás (con llanto pío)⁴⁷ bevonásával. Nem jelenik meg tehát az átváltozott Acis a maga testi valójában, ami bizonyos mértékig megszüntetné a tragikumot, mint

⁴³ „Nem hiszem, nem, nem is lesz soha igaz, hogy egy nyers és alantas szívet megnemesítsen a Szerelem.”

⁴⁴ *J. m.* 547.

⁴⁵

D'uccider ti credesti Acide mio,
E t'avedrai che d'uom l'hai fatto dio.

(*L'Adone* XIX, 147. szakasz)

„Azt hitted, megölted Acisomat, és észre fogod venni, hogy emberből istenné tetted.”

⁴⁶ „Tagjai a fatális sziklától fájdalmasan összenyomva még alig voltak, amikor a legvastagabb fák lábait ereinek folyékony gyöngye lepte el. Folyékony ezüstként végül fehér csontjai, virágokat nyaldosva és a homokot ezüstözve, Dorishoz érkeztek, aki kegyes siratással vejeként üdvözölte, folyónak ismerte el.”

⁴⁷ A „con llanto pío” elégikusan kultikus, emelkedett hatását csak fokozza, hogy a „pío” szó Góngoránál „cultismo”, ritka, ha nem is ismeretlen az addigi költészetben. (ALONSO: *Góngora y el Polifemo*. II, 309.)

Ovidiusnál – a hős itt örökre elveszett. Az utolsó sor csodálatos verszenéje és erős retorizáltsága (mondattani és fonetikai chiazmus, erős tagoltság) a tragikusságot nem szünteti meg, csak elégikusan enyhíti. Teljes, ovidiusi megszüntetése a költemény fő tartalmának csorbitását jelentené.⁴⁸

Ezt a fő tartalmat minden érték relativizálódásában, a világ tragikussá és megismerhetetlenné válásában határoztuk meg. Szembeötlően mutatkozik ez az értékvesztés a költemény pásztoral elemeiben. Mint láttuk, jól megmutatkozik ez Polifemo alakjában: a küklópsz egyszerre testesíti meg a pásztort és a szörnyeteg hagyományos pásztoral-figurát. Pásztorkodása durva és vad, mint ő maga, tápláléka „a durva” aranykori primitivizmus kifejeződése, külseje, életmódja, lakhelye éles ellentétben áll a pásztori világ értékeivel, viselkedése a pásztori viselkedés karikatúrája. Az édes pásztori zene nála szörnyű, világfelforgató zajjá válik.

Góngora azonban nem áll itt meg az idill lerombolásában, a pásztoral deformációjában. Itt a mű tragikus üzenetének egyik kulcsához jutottunk. Ez pedig a mindenekfelett pozitív érték, a szerelem értékvesztése, tragikussá válása.

V.

A szerelem tragikus hatalmának egyik arcát mutatja Acis és Galatea szomorú története. A szépség és a szerelem nem mérkőzhet a lét sötét erőivel. Ismét ironikus, hogy Acis, akit, mint erre a kritika ismételtén figyelmeztetett, ókori elődeivel szemben Góngora a férfias erő és szépség megtestesítőjeként, Galatea gyöngéd nőiességének méltó párjaként mutat be, mennyire nem ellenfél Polifemo számára, aki menekülés közben egy sziklával agyonzúzza.⁴⁹

Polifemo szerelmének is megvannak a tragikus felhangjai, ezek azonban nem mennek túl a pásztori költészetben általában szokásos panasz közhelyein:

... que iguales
en número a mis bienes son mis males.⁵⁰
(391–392)

Majd:

¿Qué mucho, si de nubes se corona
por igualarme la montaña en vano,
y en los cielos, desde esta roca, puedo
escribir mis desdichas con el dedo?⁵¹
(413–416)

Sokkal jelentősebb ennél a szerelem hatalmának negatív bemutatása Szicília gazdag vidékeinek leírásakor (18–22. szakasz).

Híven az átmenetek mellőzésének, a kontrasztok sűrítésének technikájához, itt is átmenet nélkül következik Szicília virágzó tájainak, pásztori világának bemutatása után (18–20. szakasz) a szerelem pusztító hatalmának leírása. Megtudjuk, hogy a szerelem miatt pusztul és hanyatlik ez a virágzó világ (21–22. szakasz). Az ifjúság csak Galateáért lángol, elhanyagolják a földművelést, mind a

⁴⁸ Teljesen érthetetlen és abszurd az a felfogás, amely az utolsó sort komikusnak, az egész költeményt burleszknek értelmezi. (Vö. ALBERT SÁNCHEZ: *Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora*. Revista de Filología Española, 44 (1961), 106–107.)

⁴⁹ Góngora Acisa is megtalálja a maga helyét a XVI–XVII. század annyira kedvelt tragikus mitológiai hősei, Adonis, Acteon stb. mellett.

⁵⁰ „Mert egyenlőek számban javaimmal bajaim.”

⁵¹ „Mit számít, hogy velem versenyezni felhőkkel hiába koronázza magát a hegy, és hogy az egekre, erről a szikláról, ujjaimmal írhatom fel szerencsétlenségemet?”

nyájak őrzését, a farkas zavartalanul garázdálkodhat. Galatea közömbös a feléje áradó szerelem iránt, melynek csak negatív hatása érvényesül. A költői felkiáltás a 22. szakasz végén (mely formailag a költemény egy egységét zárja) változást sürget:

Mudo la noche el can, el día, dormido,
de cerro en cerro y sombra en sombra yace.
Bala el ganado; al mísero balido,
nocturno el lobo de las sombras nace.
Cébase; y fiero, deja humedecido
en sangre de una lo que la otra paca.
¡Revoca, Amor, los silbos, o a su dueño
el silencio del can siga, y el sueño!^{5 2}
(169–177)

Góngora itt hallatlanul felerősíti a pásztori költészet egy régi témáját: a szerelmes pásztor nem törődik semmivel, nem foglalkozik nyájával, elhanyagolja kötelességét, a farkas szabadon garázdálkodhat. Mindezt megtaláljuk, a reneszánsz pasztorál reprezentatív, iskolateremtő műve, Jacopo Sanzaro *L'Arcadia* című pásztorregénye (1502) első eklogájában:

Ergasto mio, perche solingo e tacito
pensar ti veggo? Oimè, che mal si lassano
le pecorelle andare a lor ben placito.
...
E sai ben tu, che i lupi, ancor che tacciano,
fan le gran prede, e i can dormendo stannosi
però che ì lor pastor non vi s'impacciano . . .^{5 3}
(1–3; 10–12.)

Góngora kitágítja, általánosítja ezt a témát. Nála nem egy pásztor hanyagolja el a dolgát, akit aztán a többiek igyekeznek meggyőzni, az eset nem elszigetelt, vagy csak pusztán lehetőség: itt az egész szicíliai ifjúság az, amelynek Galatea iránti szerelme az egész aranykorias, pásztori idillt megrontja és tönkreteszi. A szerelem megsemmisíti a boldogságot ebben a költeményben. (Láttuk, hogy Polifemo pásztori kötelességtudása viszont milyen tragikus következményekkel jár, és milyen ironikus megvilágításba kerül a költemény végén. A két epizód nyilvánvaló kontrasztja mindkét irányban csak növeli az iróniát.)

VI.

A szerelem és boldogság kérdése az újjáéledő pasztorál legfontosabb témái közé tartozik. Természetesen fonódik össze az Aranykor mítoszával: valamikor, a boldog ősidőkben, a föld az igazság, egyszerűség és boldogság hazája volt. A föld magától teremt, nektár folyt a fákról, a folyókban tej folyt. Nem volt város, társadalom, ismeretlen volt az arany, a bírás. A becsület merőben társadalmi fogalma még nem rontotta meg az embert. Az élet örökös tavaszban zajlott, nyugalomban, békében, állandó szerelemben.

^{5 2} „Éjszaka néma a kutya, nappal alszik, dombról dombra és árnyékból árnyékba fekszik. Béget a nyáj; a nyomorúságos bégetésre éjszaka az árnyékból a farkas születik. Nekik esik; és vadul, az egyik vértől hagyja nedvesen azt, amit a másik legel. Éleszd fel, Ámor, a füttyöket vagy kövesse a gazdát a kutya hallgatása és az álom!”

^{5 3} „Ergastóm, miért látlak magányosan és hallgatagon gondolkodni? Ó jaj, milyen rossz, hogy a bárányok így szabadon kedvükre kóborolhatnak . . . És tudod-e, hogy a farkasok, bár hallgatagon, nagy zsákmányt ejtenek, és hogy a kutyák tovább alusznak közben, mert látják, hogy pásztoraik nem törődnek a dologgal . . .”

A keresztény költők számára természetesen a bűnbeesés előtti állapotot asszociálta az aranykor képzete.⁵⁴ A bűnbeesés üdvtörténeti ténye azonban merőben más helyzetet teremt: az aranykort az örökké elérhetetlen nosztalgiák körébe utalja. A Paradicsomból való kiűzetés után csak hosszú munkával valósítható meg újra az isteni kegyelem révén majdan ismét elkövetkező boldog állapot. Jól látható ez Milton *Paradise Lost*-jának pásztori idilljében:

Nor those mysterious parts were then concealed
Then was not guilty shame. Dishonest shame
Of Nature's works, honour dishonourable,
Sin-bred, how have ye troubled all mankind
With shows instead, mere shows of seeming pure,
And banished from man's life his happiest life,
Simplicity and spotless, innocence!⁵⁵
(IV. 312–318)

Az angol költő eposzában előre jelzi a bűnbeesés következményeit, és az utat, ahogy az emberiség visszanyerheti a Paradicsomot:

... only add
Deeds to thy knowledge, answeareable, add faith,
Add virtue, patience, temperance, add love,
By name to come called charity, the soul
Of all the rest: then wilt thou not be loth
To leave this Paradise, but shalt possess
A paradise within thee, happier far.⁵⁶
(X. 581–587)

Természetes, hogy ez a helyzet gyanakvóvá teszi a művészeket az érzékiséggel, a szerelemmel szemben. Milton nagy költeményében az érzékiség boldog világa örökké elmerült, csak a nosztalgia vehet róla tudomást. Fenyegetett idill Tasso *Amintája* is: a boldogság, az aranykor világát (O bella età de l'oro), ahol minden, ami örömet okoz, megengedett (S'ei piace, ei lice), amikor a becsület fogalma még nem rontotta meg a világot:

Tu prima, Onor, velasti
La fonte de i diletti,
negando l'onde a l'amorosa sete . . .⁵⁷

⁵⁴ MARINELLI, *i. m.* 19. ff.

⁵⁵ „Azok a titokzatos részek sem voltak rejtve akkor; akkor nem volt bűnös szégyenkezés. Tisztességtelen szégyen a Természet műve iránt, tisztességtelen becsület, bűn által táplált, hogy zavartad meg az egész emberiséget a puszta látszattal inkább, a tisztaság puszta látszatával, és száműzted az ember életéből legboldogabb életét, az egyszerűséget és foltatlan ártatlanságot!”

⁵⁶ „Csak adj tetteket, melyek válaszolhatnak tudásodnak, adj hitet, adj erényt, türelmet, mérsékletet, adj szerelmet, amely a szeretet névre fog majd jutni és ami minden másnak a lelke: akkor nem lesz ellenedre, hogy elhagyd e Paradicsomot, de birtokolni fogsz egy paradicsomot saját magadban, sokkal boldogabbat.”

⁵⁷ „Te takartad el először, tisztesség, a gyönyörködtető forrásokat, megvonván annak vizét a szerelmes szomjúságtól . . .” (Csokonai ford.)

— állandóan fenyegeti a halál, a boldogság csak ideig-óráig lehetséges:

Amiam, ché non ha tregua
con gli anni umana vita, e si d'ilegua.
Amiam, che 'l sol si muore e poi rinasce:
a noi sua breve luce
s'asconde, e 'l sonno eterna notte adduce.^{5 8}

A manierizmus művészete állandóan viaskodik ezzel a kérdéssel. Az egész probléma rendkívül árnyaltan, komplexen, gazdag ambivalenciával jelenik meg Andrew Marvell lírájában, melynek egyik központi témája ez (*The Garden*, a fűnyíró-dalok, *Bermudas* stb.).^{5 9} Maga Tasso is különböző válaszokat ad. Az *Aminta* fenyegetettség közben is megvalósuló szabad idillje után a *Gerusalemme Liberata*-ban már a gonosz csábítás eszköze és allegóriája az ideális táj, a gyönyörök kertje. Rinaldo-Hercules választ gyönyör és erény, érzékiség és ész, kötelességtudás között,^{6 0} és Armida kertje megsemmisül:

Signor, non sotto l'ombra in piaggia molle
Tra fonti e fior, tra Ninfe e Sirene,
Ma in cima a l'erto e faticoso colle
De la virtù riposto è il nostro bene.^{6 1}
(XVII. 61. szakasz)

A barokk pasztorál egyes tendenciáiban aztán már eltűnnek a problémák. Guarino híres pásztori tragikomédiájában, a *Pastor fidó*-ban erkölcsös ellendarabot írt az *Amintá*-hoz: Guarinónál az okoz örömet, ami megengedett (Piacca se lice) – minden lázadás, egyéni szabadság lehetetlen, egyáltalán fel sem merül. Az ember teljesen alá van vetve a társadalom törvényeinek. A szerelmesek boldogsága ugyan megvalósul, de csak azért, mert megegyezik a köz érdekeivel. Arcadia szabad világa teljesen társadalmasodott, a becsület az élet irányítójává vált. Arcadia jó polgára nemcsak szeret, hanem remél és hisz a jövőben és a gondviselésben:

Speriam: che 'l mal fa tregua
Talor, se speme in noi non si d'ilegua.
Speriam: che 'l sol cadente anco rinasce;
E'l ciel cuando men luce,
L'aspettato seren spesso n'adduce.^{6 2}

^{5 8} „Szeressünk! mert az emberi élet nem köt alkut az esztendővel, és elenyézik. Szeressünk! mert a nap lenyugszik s megint felkél: nekünk az ő rövid világa elrejtődik, és az álom örökös éjtszakát hoz fel reánk.” (Csokonai ford.)

^{5 9} JOSEPH H. SUMMERS: *Marvell's Nature*. Journal of English Literature History, 10 (1953), 121–35.

^{6 0} ERWIN PANOFKY: *Hercules am Scheidewege, und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Leipzig, 1930. — UÖ: *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. London, 1972.

^{6 1} „Uram, nem puha parton az árnyékban, források és virágok között, nimfák és szirének között, hanem az erény meredek lejtőjű és fáradtságos dombjának csúcán van a mi javunk.”

^{6 2} „Reméljünk: mert a baj szünetel olykor, ha a remény nem lazul meg bennünk. Reméljünk: mert a lebukó nap ismét újjászületik; és az ég, amikor legkevésbé fénylik, gyakran derűs nyugalommal hozza meg, amit vártunk.”

Guarini követője, John Fletcher *The Faithful Shephardess* című drámájában már szinte a komikumig megy az érzékiség elítélése és a szüzesség követelése. Egyik hősnének sebesülése egy féltékeny vadember dárdájától szinte a bűnös testi vágy miatti bűnhődés allegóriájává válik:

Shepherd, see, what comes of kissing;
By my head, 'twere better missing.⁶³

VII.

Góngoránál is a manierizmus ambivalenciája, kettőssége mutatkozik meg Acis és Galatea történetének bemutatásában.

Acis és Galatea egymásratalálásának gyönyörű érzékisége már több kritikust megtévesztett. Alonso szerint a három strófában (40–42) „egy egész erotikus ciklus válik teljessé”.⁶⁴ García Lorca korszakos fontosságú Góngora-tanulmányában különösen hangsúlyozza ezt a témát: „Szerelmes érzése – papi reverendája miatt némaságra kényszerült – elérhetetlen csúcok magasságába emeli stilizált udvarlását és erotikáját. A *Mese Polüphémoszról és Galateiáról* a legvégső határig eljutó erotikus költemény. Szinte azt mondhatnánk, hogy a virágok szexualitása van benne. A porzósál és a bibe szexualitása ez a vers, a tavaszi virágpor röptének megrendítő aktusában. Mikor írták le a csókot oly harmonikusan, oly természetesen és büntetlenül, mint ahogy költönek a *Polüphémoszban*? ”⁶⁵

Valóban olyan büntetlenül-e? Már láttuk, hogy a költeményben a szerelem hatalma egyrészt negatív, mert lerombolja a társadalmat, nem illeszkedik be annak rendjébe, másrészt nem ad boldogságot az egyénnek, hiszen vagy reménytelen, vagy rövid beteljesülés után a világ vak erőinek kiszolgáltatva pusztuláshoz vezet. Nézzük most, hogy mi a költő attitűdje magával a szerelmi beteljesüléssel, az érzékiség akár pillanatnyi boldogságával szemben.

Galatea szerelemre lobbanását a következőképpen írja le a költő:

En la rústica greña yace oculto
el áspid, del intonso prado ameno,
antes que del peinado jardín culto
en el lascivo, regalado seno:
en lo viril desata de su vulto
lo más dulce el Amor, de su veneno;
bélalo Galatea, y da otro paso
por apurarle la ponzoña al vaso.⁶⁶
(281–288)

A költemény egyik legbonyolultabb, legsokrétűbb strófája ez. Felveti a *natura* vagy *ars* nagy kérdését.⁶⁷ S megjelenik metaforaanyagában, a kígyó motívumában Góngora szerelem-felfogásának

⁶³ „Pásztor, lásd, mi jön a csókból; szavamra, jobb lenne, ha elmaradna.”

⁶⁴ ALONSO, i. m. II. 212.

⁶⁵ FEDERICO GARCÍA LORCA: *A költői kép don Luis de Góngoránál*. (La imagen poética en don Luis de Góngora.) Ford. András László. In: L. DE GÓNGORA: *Válogatott versek*. Budapest, 1966, 36.

⁶⁶ „A nyíratlan, kellemes rét rusztikus sörenyében hever rejtve a kígyó, inkább, mint a művelt, jól fésült kert buja, pompázatos ölen: férfiasságán [Acis] arcának elszabadítja Ámor legédesebb mérget; issza Galatea, és még egy lépést tesz, hogy az üvegből magából fogyaszthassa a mérget.”

⁶⁷ ALONSO, i. m. II, 187.

ambivalenciája, amely végső fokon a szerelem elítéléséhez vezet. Annál hangsúlyosabb itt a kígyó megjelenése, mert egyszer már (célzásként Eurüdiké halálára a 17. szakaszban) találkoztunk vele a műben. Az ott csak megpendített téma (a halált hozó, a szerelmeseket elválasztó kígyó) itt módosított szerepben tér vissza, és uralja az egész strófát. Alonso csak a Góngora által kedvelt latin közmondásra (*latet anguis in herba*), illetőleg annak vergiliusi feldolgozására való utalást lát ebben.^{6 8}

Qui legitis flores, et humi nascentia fraga,
frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba.^{6 9}
(Ecl. III. 92–93)

Góngoránál a kígyó a szerelem, Acis férfias bájának metaforikus megfelelőjévé válik. Ebben rejlik ambivalenciája. Jól tudjuk, hogy a pszichoanalízis szerint a kígyó szexuális, phallikus szimbólum. Ez a szerepe nyilvánvaló Góngoránál. De itteni jelentése mégsem egyértelmű. Nagyon fontos, hogy a költő az egész strófában végigviszi a kígyóméreg metaforikát.^{7 0} A szerelem méreghez, édes méreghez való hasonlítása (szó szerint így találjuk ebben a szakaszban is) az európai, petrarkista szerelmi költészet évszázados költői közkinccse. Góngora azonban újraéleszti a metaforát, aktualizálja azáltal, hogy nem a szokásos formában jeleníti meg – komolyan veszi és végigjátszatja. Galateája valóban mérget iszik a szerelemmel.

Az ambivalencia teljes hatásához a kertben megbúvó kígyó toposzának másik ága is belejátszik: a kígyó szerepe a keresztény üdvtörténetben. Világos, hogy Góngora számára és különösen ezen a helyen, szexuális metaforaként való megjelenésében, a kígyó a paradicsomi kísértő *is*. Ebben az esetben Acis és Galatea szerelme bűnbeesés, metaforikusan az első emberpár bűnbeesésével azonosul. A pásztori idill tehát ismét az ellenkezőjére fordul, a pásztori szerelem bűnös szerelemmé, az érzékek mámora, a testi szépség bűnös kísértéssé, csapdává válik. Így elválaszthatatlan a kígyó phallikus és bűnre csábító szimbolikája. Góngora szerelem-képe és szexualitás-felfogása tehát mégsem annyira idillikus, mint ahogy García Lorca látta. Ugyanúgy elveszett pasztorál ez, mint a *Paradise Lost* már említett paradicsomi idillje. Csak Góngoránál a kígyó interiorizált, belső, lelki folyamatok jelképe, nem pedig külső kísértő.

Ars vagy *natura* nagy kérdésére a válasz itt korántsem egyértelmű, mint ahogy Shakespeare *Winter's Tale*-jének birkanyírás-jelenetében még lehetséges volt, hogy az legyen. A szerelem édes és gyönyörű voltában is méreg, tragikus, beteljesülése csak látszat, idillje azonnal megsemmisül, a boldogtalan szerelem kínja pedig minden gazdagságot és földi boldogságot megsemmisít – a beteljesült szerelem pedig, amíg tart is, morálisan gyanús és elítélendő.^{7 1}

^{6 8} Uo. — Ld. még *Estudios y ensayos gongorinos*, 103–104.

^{6 9} „Virágokat gyűjtöttek és földön termő szamócát, meneküljtek innen, ó gyermekek, a hideg kígyó rejtőzik a fűben.”

^{7 0} Ismert tény, hogy Góngora szerette a végigvitt, hosszan kijátszott metaforákat.

^{7 1} A szerelem negatív bemutatásához tartozik Polifemo Galatea iránti szerelmének nyilvánvaló perverzítése, a szerető és szerelme tárgyának, már csak méreteik miatt is, összeférhetetlen volta. Ezt a már eredeti mondában is meglevő motívumot Góngora tovább erősíti. A XVI–XVII. század művészetének és irodalmának kedvelt témái közé tartozik a perverz szerelem bemutatása. (Lót és leányai, Zsuzsanna és a vének, Io, Léda, Danaé, Európa elrablása, Diana és Actaeon, Cranach szerelmes vénemberei és vénasszonyai stb.) Megnemesített irodalmi megjelenése témának Marvell szép verse, *A Nymph complaining for her Faun* (itt szeretnék köszönetet mondani Klaniczay Tibornak, aki erre az összefüggésre felhívta a figyelmemet).

Érthető most már, miért neveztük ismételten negatív, deformált pasztorálnak a *Polifemót*. A pásztori világ két legfőbb értéke: az aranykorias, természeti ártatlanság, természetes élet és a szerelem egyaránt értékvesztetten kerül ki ebből a történetből. Az éles kontrasztok is aláhúzzák a világ áthatolhatatlanságáról, az állandóan fenyegető katasztrófákról kialakuló képünket. Más eszközökkel is hangsúlyozza Góngora a világ látszat voltát, megismerhetetlenségét. Egyik eszköze a mitológia, a metamorfózis-motívum versbeli felhasználása.⁷² Tudjuk, milyen fontos e téma a kor művészetében. Ebben a világban minden csak színház: a barokk látszatszerűség jellemző szimbóluma, a páva,⁷³ többször is megjelenik e műben, Galateával kapcsolatban. Valóság és fikció majdnem kibogozhatatlan egységbe olvad össze Polifemo énekében. Végül a költemény időkezelését, múlt és jelen idő állandó váltakozását értékeli úgy Lowry Nelson, hogy abban a világ objektivitásának megkérdőjelezése, sajátos, időn kívüli, irreális atmoszférát teremtő lebegés mutatkozik meg.⁷⁴ A világ látszat voltát mutatja talán az is, hogy a költemény kulcsszavai közé tartoznak a *ciego* és a *mudo* (vak és néma). De a többi kulcsszó is a világ kegyetlenségét, áthatolhatatlanságát jelzi: *cristal*, *roca*, *fugitivo*, *fiero* stb.⁷⁵

Góngora költeménye középponton áll manierizmus és barokk között. Válságérzete, tragikus lét-tudata manierista, a nosztalgiával szemlélt érzékiséggel szembeni morális bizalmatlansága a barokk rendet vetíti előre. *Polifemója* visszajára fordított pasztorál, megsemmisített idill. Nem az egyetlen persze – láttuk – e korban. 1621–23 között festette Rómában Guercino *Et in Arcadia ego* című képét (most a római Galleria Corsiniben látható). A képen árkádiai pásztorok hirtelen egy mohos kövön álló koponyára bukkannak, a romlás és pusztító idő hagyományos jelképeivel, a léggel és egérrel. A kövön olvasható az *Et in Arcadia ego* felirat, amelynek korrekt értelme: „Még Árkádiában is ott vagyok”, tehát a halál még Árkádiában is jelen van.⁷⁶ Az Árkádia-témának *memento morivá* való deformálása jellegzetesen manierista gondolat és ugyanazt az értékvesztést, dezillúziót, *desengaño*t fejezi ki, mint Góngora költeménye.⁷⁷

Hasonlóképpen játszik az aranykori ártatlanságú táj, az édes magányosság, a természeti idill megfordításával, ironizálásával a XVII. századi francia költő, Saint-Amand is, 1620 körül keletkezett *La Solitude* című versében:

Mon Dieu! que mes yeux sont contents
De voir ces bois, qui se trouvèrent
A la nativité du temps,
Et que tous les siècles révèrent,
Etre encore aussi beaux et verts,
Qu'aux premiers jours de l'univers!⁷⁸

⁷² A metamorfózist, az állandó mozgást, változást gyakran írták le a barokk egyik fő jellemzőjeként. (Ld. pl. JEAN ROUSSET: *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris, 1953.)

⁷³ ROUSSET, i. m. 219.

⁷⁴ LOWRY NELSON, Jr.: *Baroque Lyric Poetry*. New Haven–London, 1971, 53–63.

⁷⁵ A szavak fordítása: vak, néma, kristály, szikla, szökevény (menekülő, tűnékeny), vad stb.

⁷⁶ A Guercino-kép elemzését, az *Et in Arcadia ego* mondat történetét és értelmezését, Poussin híres képének elemzését, a mondat későbbi jelentésváltozását ld. ERWIN PANOFSKY: *Et in Arcadia ego. Poussin and the Elegiac Tradition*. In: *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, N. Y., 1955, 295–320.

⁷⁷ Ezt annak ellenére is állíthatjuk, hogy tudatában vagyunk: az Árkádia-mitosz és az aranykor-gondolat és -nosztalgia feltétlenül kapcsolódik egy *au-delához*, mint ahogy az eredeti mítosz is összefügghet a Boldog Szigetek képzetkörével.

⁷⁸ „Istenem! mennyire boldogok szemeim, hogy látom az erdőket, amelyek megvoltak az Idő születésénél, és amelyeket minden század imádott, hogy ennyire szépek és zöldek, mint a világegyetem első napjaiban!”

Később azonban a táj elkomorul, és a feltűnő képek ugyancsak nehezen egyeztethetők össze a pásztorál világgal, noha motivikusan a kapcsolat világos:

Sous un chevron de bois maudit
Y branle le squelette horrible
D'un pauvre amant qui se pendit
Pour une bergère insensible,
Qui d'un seul regard de pitié
Ne daigna voir son amitié.^{7 9}

Nem hiába olyan kedves a manierizmus válságművészetének a „megfordult világ” régi topozsa.^{8 0}

^{7 9} „Egy átkozott fából való gerenda alatt ott leng egy szegény szerelmes borzalmas csontváza, aki felakasztotta magát egy érzéketlen pásztorlány miatt, mert az nem méltatta barátságát az irgalom egy pillantására sem.” — A „paysage funèbre” jellegzetesen barokk témájához ld. ROUSSET, *i. m.* 106–110, J. M. COHEN: *The Baroque Lyric*. London, 1963. — A szép táj és a pusztulás szembeállításának témája újjáéled a modern költészetben. Ld. BAUDELAIRE: *Un voyage à Cythère* és *Une charogne*, valamint a mexikói szimbolista költő, Salvador Díaz Mirón nyilvánvalóan az *Une charogne* hatását tükröző híres szonettje, az *El ejemplo*.

^{8 0} „Verkehrte Welt.” — Ld. CURTIUS, *i. m.* 102–106.

André Chénier és kritikusai

FERENCZI LÁSZLÓ

Összegező volt-e Chénier vagy kezdeményező, a hagyomány őre vagy újító — másfél évszázada vitáznak ezen méltatói. A probléma maga az irodalomtörténet örök „toposzai” közé tartozik, hasonló vagy azonos kérdések hangzanak el Baudelaire vagy Proust életműve vizsgálatakor is, és valószínűleg kevés az olyan jelentős alkotó, aki ne lenne egyszerre egy vagy több folyamat betetőzője, illetve elindítója. Naivitás lenne azt hinni, hogy a kérdés egyszer és mindenkorra megválaszolható. Az irodalom történetét nemcsak a folytonosság és folyamatosság, hanem a megszakítás, újrakezdés és újat-kezdés is jellemzi. Egy-egy probléma sokszor évekre vagy évtizedekre időszerűtlenné, sőt egyszerűen érthetlenné válik, hogy aztán fontosságát annál követelődzőbben visszaszerezze, vagy egyáltalán megszerezze. Blake lezár egy folyamatot, mert a puritán hagyomány utolsó nagy őre, és elképesztő-felkavaró újító, mert meghatározza Gide pályáját, ösztönzi a szürrealistákat, és kalandokra készíti napjaink angol költőit. Csokonai lezárja a magyar rokokót, hogy Ady nyomán, aki követi, a prófétát, József Attila nyomán, aki vállalja, a tündériséget és a filozófiát, és Szabó Lőrinc nyomán, aki a technikájára figyel, a lenyűgöző mesterségbeli tudást vegyük észre költészetében.

A kritikus-olvasói érzékenység a kortársi problémátudat kifejezése. De mivel egy kor, sőt egy nemzedék értékrendszere sem homogén, az olvasói, kritikus érzékenység sem az. Egy-egy nemzedék különböző tagjai néha homlokegyenest ellenkező dolgokra figyelnek fel, de még az azonos „diagnózist” is eltérő „terápiá” követheti.

Közhelyek ezek, de Chénier esetében ritka, speciális jelentőséget nyernek. Mert ha egy szűkebb baráti kör ismerte is a költő kéziratait, ezek kötetbe gyűjtve csupán negyedszázaddal halála után jelentek meg: a romantika előestéjén vagy — pontosabban fogalmazva — Lamartine, Hugo, Vigny és Musset indulásának pillanatában. Nyilvánvaló a kérdés: hová kell besorolnunk Chénier-t? A XVIII. vagy a XIX. század költői közé? A besorolás kérdése nem pusztán mechanikus probléma. Mivel a kortársi, szóbeli kritikákat nem ismerjük, Chénier versei még a szokottnál is jobban ki vannak szolgáltatva annak, hogy — Valéry szavait variálva — tetszés szerinti értelmet tulajdonítsunk nekik. Chénier, mint minden költő, természetesen önmagáért felel, de mint minden költő, függ a megújuló költői irányzatoktól is, művének más és más rétegét vesszük észre, akár a korábbiak feláldozásával is. Az utolsó klasszikus volt vagy az első romantikus, netalán a hitelét veszített preromantikus jelzöt kellene rá alkalmazni? Az oly gyakran meddő és problémafeleltető terminológiai viták mélyen rejlő problémákra figyelmeztetnek. Akárcsak kortársai esetében is.

Chénier kortársai — többek közt, de a neveket talán nem egészen önkényesen kiválogatva — Goethe, Blake és Csokonai. A német és az angol költő esetében — már csak hosszú életük miatt is — természetes szabálytalanságuk, hogy elődeik és utódaik szemszögéből disparát dolgokat egyeztetnek össze. Rövid pályafutásuk miatt ezek a disparát elemek sokkal sűrítettebben jelentkeznek Chénier és Csokonai költészetében.

Chénier és Csokonai kulturális forrásvidéke sokban hasonlít egymásra, és lényeges vonásokban eltér elődeiktől és utódaiktól. Mindkettőjük számára fontos — nagyon fontos — a görög és a latin líra, még fontos a XVII–XVIII. század francia költészete, és még izgalmas az olasz költészet. Pope, Rousseau és az enciklopédisták egyaránt foglalkoztatják őket. Már nemcsak az „új” angol, hanem a még „újabb” német irodalomra is figyelnek, és érdeklődésük áthágja Európa határait is.

Az európai irodalom egyik sorsdöntő fordulóján élnek. Négy irodalom: a francia, az angol, a német és az olasz kölcsönösen befolyásolja egymást (negyedszázaddal később az olasz már csak

befogadó lesz). Diderot és Lessing kölcsönösen hatottak egymásra, és ez a tény egy új folyamatnak szimbolikus kezdete: egyfajta szimultánizmus figyelhető meg az európai irodalomban, a kortársak nemcsak elődeiktől, hanem egymástól is tanulnak, nemcsak tudnak egymásról, hanem ki is hívják egymást.

Persze a lényeges különbségekről kár lenne megfeledkezni. A francia irodalom Németországban, Olaszországban, Magyarországon és valószínűleg máshol is a nemzeti irodalmi öntudat serkentője és ösztönzője lesz. A francia Európa lehetősége a német, olasz és magyar nacionalizmus egyik kikovácsolója. És mindenekelőtt a problémák és hagyományok mások. Már az is sokat mond, hogy Alfieri Dantéhoz fordulva vallhat önmagáról, hogy Blake Miltont követi, hogy Chénier Malherbe-et kommentálja.

Mindezek másutt kifejtendő és megoldandó problémák, én csupán azért jelzem őket, hogy a pillanat kivételességét jelezzem. Két költő, aki sohasem hallott egymásról, Chénier és Csokonai olyan irányokba tájékozódik, olyan disparát hagyományokat ránt össze, ami majd inkább a XX., mint a XIX. század költőinek lesz a sajátosságuk. És ez már a többé-kevésbé egyértelmű besorolást is csaknem lehetetlenné teszi.

De Chénier esetében ennél a fontos irodalomtörténeti kérdésnél (amely kritikusi-olvasói kérdés is, mert ha egy romantikus verset klasszicista, egy klasszicista verset pedig romantikus elvárások alapján olvasunk, egyaránt csődöt mondunk) egy még lényegesebb politikai kérdés adódik. Chénier-t, XVI. Lajos védelmezőjét a jakobinusok végeztették ki, közvetlenül bukásuk előtt. Chénier posztumusz dicsősége a visszatérő Bourbonok és általában a royalizmus dicsősége volt. A XIX. században a több csoportra bomló royalisták és úgyszintén heterogén ellenfelek közti küzdelem meghatározza Chénier értékelését is. Ez a küzdelem átnyúlik a XX. századba is, az e századi jelentős francia írók közül (legalábbis a század első felében) csupán két szélsőjobboldalinak, Maurras-nak és Brasilachnak van mondanivalója (még hozzá pozitív értelemben) Chénier-ről.

Chénier értékelését a francia forradalom értékelése így vagy úgy befolyásolja. Véletlen volt-e a forradalom, elkerülhető katasztrófa, ahogy Burke, a német romantikusok vagy francia royalisták mondták, vagy pedig törvényszerű volt, miként már a Bourbon-restauráció polgári történészei, az osztályharc felfedezői és tudatosító állították? 1789 a forradalom csúcsa, mint Guizot gondolta, vagy 1792, mint Lamartine, vagy 1794, mint Sée és Lefèbvre vélte? A nagy politikai és társadalmi események a forradalom értékelését és egyáltalán észlelését is meghatározzák. Sedan után az a Taine, aki néhány évvel korábban még a forradalom védelmében vitatkozott Carlyle-lal, a forradalom ellenfelévé válik. Matthieu az I. világháború tapasztalatai alapján magyarázza a jakobinusok gazdasági intézkedéseit, és hangsúlyozza, hogy háborúban szabad gazdaság elképzelhetetlen. Mind ő, mind Lefèbvre vagy Soboul az Októberi Forradalom tapasztalatai alapján a francia forradalmat a forradalmak világtörténeti perspektívájából szemléli, de éppen a marxista történészek azok, akik az idealizált Robespierre-képet módosítják, és hangsúlyozzák (ha nem is azonos módon), hogy diktatúrája egy polgári réteg diktatúrája volt, és a népi törekvéseket elnyomta.¹ A forradalom értékelése nem csupán Chénier-nek, a magánembernek vagy politikai újságírónak megítélése szempontjából érdekes, hanem azért is, hogy verseinek melyik típusára és milyen hangszínnel hívjuk fel a figyelmet.

II.

1819-ben Latouche adta ki Chénier verseit. A második kiadást bevezetve a kiadó örömmel állapítja meg, hogy Chénier versei váratlanul nagy visszhangot keltettek. A sikert bizonyára előkészítette már Chateaubriand is, aki a *Génie du christianisme* egyik jegyzetében szólt lelkesen a költőről. (Chateaubriand ezen alkotása, mely a francia középkor felfedezése volt, a konzulátus egyik hivatalos és roppant népszerű könyve lett; Bonaparte maga is megdicsérte érte a szerzőt.) Chénier-t a

¹A francia forradalom történetírásáról főként az alábbiakat használtam: GEORGES LEFÈBVRE: *La naissance de l'historiographie moderne*. Paris, 1971. ALICE GÉRARD: *Mythes et Interprétations 1789–1970*. Paris, 1971. HENRI SÉE: *Science et Philosophie de l'histoire*. Paris, 1928.

romantikusok vették vállukra, kései dicsőségének megteremtői, Lamartine, Hugo, Sainte-Beuve, Vigny – és Puskin. Nem annyira a költő hat, mint inkább személyi sorsa, Vigny és Puskin különösképpen az átkozott költősort megtestesítőjének tekintik.

1819-ben a 17 éves Victor Hugo cikket ír a Chénier-kötet kiadása alkalmából. Ez az írása az *Odes et Poésies diverses* (1822) megjelenéséig számítható inasévek egyik legfontosabb dokumentuma. Ez idő tájt Hugo vallásos és monarchista, Voltaire-t mint tragédiaírórt tiszteli, de megőrzi azért, mert túlságosan is szétfecserelte tehetségét, és mert a forradalmat előkészítette. A korabeli francia irodalom teljes csődjéről beszél, 1820 termése sekélyesebb, mint 1810-é volt. Ami a politikát illeti: XV. Lajost lenézi, XVI. Lajost viszont mártírnak tartja. A XVIII. század átmenet a két nagy század, a XVII. és XIX. között, és a két nagy személyiség, XIV. Lajos és Napóleon között. Ezt a dekadens századot „Chénier vint désavouer... sur l'échafaud”. A forradalom iránti kezdeti lelkesedését ifjonti tapasztalatlanságával magyarázza.

Chénier költészetét Hugo így jellemzi: „Chacun de ces défauts du poète est peut-être le germe d'une perfection pour la poésie”. Azaz, egy költő hibáit vagy erőseit nem szabad egy poétikai kánon szémszögéből megítélni, ami hibának tűnik, az egy másfajta költészetszemlélet szémszögéből erőnné válhat. A klasszicizmus egyik esztétikai elve még ott visszhangzik a kritikában, Chénier verseiben „brûle le mérite de la difficulté vaincue”. Magáról is beszél, amikor elmondja, hogy Chénier jellemző tulajdonsága, akárcsak az antikoké, a „trivialité dans la grandeur”. Chénier, hangsúlyozza Hugo, nem szolgaként, hanem mesterként utánoz, és megemlíti a *Mort d'Hercule* című versét. E vers forrása Ovidius, de míg a latin költő szemlélete pogány, addig a franciáé keresztény. Chénier legjobb műveinek elégiáit tartja, egyébként ez lesz Goethe véleménye is. Cikkét így zárja: „Qu'est-ce, en effet, qu'un poète? Un homme qui sent fortement, exprimant ses sensations dans une langue expressive. La poésie, ce n'est presque que sentiment”.² Az *Odes et Poésies diverses* első, 1822-ben keltezett előszavában ez utóbbi gondolatot így variálja tovább: „Il a semblé à l'auteur que l'émotions d'une âme n'étaient pas moins fécondes pour la poésie que les révolutions d'un empire”.³ És a kötet első, *Le poète dans les révolutions* című ódájának mottóját Chénier-től kölcsönözte.

A költészet érzelem, vagy csaknem az, hangsúlyozza Hugo Voltaire nyomán, hozzáteszi: századunk fedezte fel, hogy a költészet „n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes”.⁴ Lamartine megjegyzi, hogy Chénier-ig senki sem tudott igazán sírni a francia költészetben, és hogy e motívum mennyire fontos, elég legyen Kölcseyre utalni. A romantika számára Chénier az érzelmek igazolásának költője, aki tragikus sorsával a költők kiváltságát is tanúsítja.

A Parnasse egy új Chénier-t hangsúlyoz, az *Elégiák* helyett a *Bucoliques* költőjét. Thérive figyelte meg, hogy a Parnasse dicsősége egyidejű Chénier posztumusz dicsőségének egy újabb, felfokozott korszakával.⁵ Vitakérdés természetesen, hogy a Parnasse a romantika egyik ága-e, vagy a romantikára következő reakció, mégis: az érzelem és az impassibilité elve tagadja egymást. Hérédia, Leconte de Lisle, Lemoyne, a költőként ide sorolható Anatole France egyaránt rendkívül becsüli Chénier-t. A *Bucoliques* ciklus versei közül nem egy szoros rokonságban áll a *Trophées*-vel.

A Parnasse-ra ma rossz idők járnak, kiváltképpen azóta, hogy a szürrealisták átértékelték a XIX. századot. Következésképpen Chénier parnasszista vagy pontosabban preparnasszista elemeire is alig figyelnek. Jean-Marie Gerbault 1958-ban kiadott válogatásában például, melyben a figyelmet újra az elégiákra koncentrálja, a *Bucoliques* parnasszista verseit teljesen mellőzi.⁶ André Scarfe később elemzendő kitűnő monográfiájában természetesen beszél róluk, és nem kerüli el figyelmét az sem, hogy a *Mort d'Hercule* a parnasszista versek prototípusa, értékelése azonban erősen elmarasztaló. A magyar olvasó – Babitsnak és Kosztolányinak hála, akik Leconte de Lisle-t és Hérédiát még komolyan vették – fogékonyabb, érzékenyebb Chénier preparnasszista verseire, mint a francia vagy az angol olvasó. Nerval, Rimbaud, Mallarmé vagy Lautréamont fényében sem látja a Parnasse-t költőietlennek, a költészet számára nemcsak szuggesztív vagy illúzió, hanem leírás is.

² HUGO: *Sur André Chénier*. In: *Littérature et Philosophie*. Paris, é. n.

³ HUGO: *Odes et Ballades – Les Orientales*. Paris, é. n. 15.

⁴ Uo.

⁵ ANDRÉ THÉRIVE: *Le Parnasse*. Paris, 1929, 88.

⁶ JEAN-MARIE GERBULT: *André Chénier*. Paris, 1958.

Thérive antológiája (*Le Parnasse*, 1929) kitűnően érzékelteti Chénier és a Parnasse összefüggéseit. A szerkesztő-kritikus a *Bacchus* és a *Chrysé* című verseket veszi fel gyűjteményébe, én inkább a *Mort d'Hercule*-t választanám, amely nemcsak a *Trophées*-ba, hanem Valéry kötetébe, az *Album des vers anciens*-be is elhelyezhető lenne.

Oeta, mont ennobli par cette nuit ardente,
Quand l'infidèle époux d'une épouse imprudente
Reçut de son amour un présent trop jaloux,
Victime du Centaure immolé pas ses coups.
Il brise tes forêts. Ta cime épaisse et sombre
En un bucher immense amoncelle sans nombre
Les sapins résineux que son bras a ployés.
Il y porte la flamme. Il monte; sous ses pieds
Etend d'un vieux lion la dépouille héroïque,
Et l'oeil au ciel, la main sur sa massue antique,
Attend sa récompense et l'heure d'être un Dieu.
Le vent souffle et mugit. Le bucher tout en feu
Brille autour du héros; et la flamme rapide
Porte aux palais divins l'âme du grand Alcide.

A vers — mindenekelőtt — egy sorsforduló rendkívül tömör leírása, és ez a tömörség különíti el a *Bucoliques* legtöbb darabjától. A francia költészet Ronsard-tól Valéryig, sőt Pierre Emmanuelig kedvel dolgoz fel klasszikus-mitologikus témákat. Ez a vers azonban nem pusztán leírás, hanem egy sorsforduló, egy lényeges változás leírása, tehát nem pusztán epikai, hanem drámai jellegű is. Ezért rokonítható Hérédia, sőt Valéry szonettjeivel is. Chénier verse nem szonett, de ahhoz mégiscsak közel álló 14 soros. A vers váltásai csaknem hiánytalanul követik a szabályos szonettek négysorosainak és háromsorosainak váltásait. (A leglényegesebb eltérés a rímképletben van.)

A plasztikus leírás — nem hiába bálványozta Chénier a képzőművészetet, és ez a tulajdonsága megint csak a Parnasse-hoz köti — pszichológiai fogantatású és hatású. Egy, még leginkább sztoikusnak nevezhető életérzés dicsérete. Chénier, aki verseiben annyit foglalkozott az öngyilkosság problémájával, szobrot emel a sorsát panasz nélkül vállaló, antik, pogány hősnek. Ovidius történetében Hercules jajgat és átkozódik a máglyarakást megelőzően, Chénier-nél erről szó sincs. Az ő Herculese feszes és fegyvelmezett, érzelmeinek szóval kifejezést nem ad:

Et l'oeil au ciel, la main sur sa massue antique,
Attend sa récompense . . .

Mondják, Chénier még kivégzése pillanatában is rendkívül bátran viselkedett, és ezt nincs okunk kétségbevonni. De ez a tény utólag átvilágítja a *Mort d'Hercule*-t. A szenvedtlenül, tudatosan bátor ember modellje ez a vers, amit az élet—halál keresztelési pontján a költő maga is követni akart.

A XIX. század számos jelentős költője hódolt Chénier emlékének, de a Parnasse dicsőségének leáldozásával neki is bealkonyult, noha kiadásai és a neki szentelt tanulmányok állandóan követték egymást. Már Baudelaire elég kedvetlenül szólt róla,⁸ és a XX. századi nagy francia költők közül — Valéryt is beleértve — egy sincs, aki legalább utalás formájában újraolvasásra ösztönzött volna. (Még Claudel sem, noha szerette.) A francia költészet és kritika élő áramlatai és Chénier között minden kapcsolat megszakadt, Chénier a Villon-, Scève-, Racine- vagy Nerval-reneszánszok idején megszűnt probléma lenni.

Az elmúlt évtizedben két, feltehetően hatásában is sikeres kísérlet történt Chénier újraértékelésére, pontosabban újraolvasására. Az egyik Francis Scarfe, a másik Jean Roudaut nevéhez fűződik.

Scarfe, aki az Auden—Spender nemzedék második hullámához tartozik, és aki mintegy harminc évvel ezelőtt mestereiről egy-egy máig igen használható első könyvet írt, jeles költő, műfordító és

⁷ FRANCIS SCARFE: *André Chénier. His life and work*. Oxford, 1965.

⁸ BAUDELAIRE: *Oeuvres complètes*. Paris, 1958, 1159.

kitűnően képzett kritikus. Chénier olvasása közben Scarfe következetesen, de minden merevség nélkül érvényesíti álláspontját, amely az elioti–audeni líra tapasztalataiból következik.

Először: Scarfe-ot nem érdekli a hatások kérdése. A Chénier-kutatók – így elsősorban Haraszi és Dimoff – gondosan kimutatták a költő egy-egy sorának lelőhelyét, és ebből esztétikai következtetéseket vontak le, ahogy a század eleji magyar Csokonai-kutatók is. A romantikus költészetszemlélet és a pozitívista kritika egyik ágának szerencsétlen összetalálkozása folytán a vers hatások összességére redukálódott, és vajmi kevés eredeti, azaz értékelhető maradt Chénier-ből, olykor méltatóinak szándéka ellenére is. Scarfe – akárcsak a Chénier-ről szóló Babits – egy költő eredetiségét nem téveszti össze a költő művében megtalálható idegen sorokkal, az egyetemességet az ún. eredetiségnél többre becüli. Én magam, még mielőtt Scarfe könyvét olvastam volna, Chénier átvételeit nem utáztatoknak, hanem idézeteknek neveztem.

Másodszor: az angol líra tapasztalatai nyomán Scarfe észreveszi az intellektus és érzékenység egységét Chénier-nél. Ennek az egységnek az észleléséhez a magyar líra is fogékonnyá tesz, a francia viszont – az elmúlt évszázad sajátosságai miatt, még egy Valéry gyakorlata ellenére is – lényegesen kevésbé.

Harmadszor: Scarfe figyelmeztet arra, hogy Chénier a görögöket mint az érzékenység költőit olvasta.⁹

Negyedszer: a kutatók gyakran foglalkoztak Alfieri és Chénier, Gessner és Chénier, Young és Chénier viszonyával. Scarfe, aki az angol közönségnek szeretné bemutatni a francia költőt, inkább a paralelizmusokra érzékeny, és új tartományokat von be vizsgálódásai körébe. Kimutatja, hogy mélységes rokonság van Shelley és Chénier költészetkoncepciója között, hogy a költőket lényegében Chénier is „unacknowledged legislator”-nak tekinti. Scarfe hozzáteszi: „Like many of his contemporaries, Chénier had an exaggerated idea of the power of the written word: we shall find him, in 1791, declaring that all the good and bad done during the Revolution had been the result of published works.”¹⁰

Külön tanulmány tárgya lenne egyszer megvizsgálni, milyen szociológiai-politikai-pszichológiai okok miatt nőtt meg Európa különböző országaiban a korábbihoz hasonlíthatatlan mértékben az írói öntudat, kimondva vagy kimondatlanul miért tartották magukat a költők törvényhozóknak. Scarfe Chénier–Shelley párhuzama azért is szerencsés, mert hatására kételkedni kezdhünk a klasszicista és romantikus költői attitűdök közti oly gyakran hangoztatott különbségek valóságtartalmában vagy ezeknek méreteiben. Voltaire és Alfieri, a Sturm und Drang költői és Blake, Chénier és Csokonai (és a példák száma még szaporítható) így vagy úgy erőteljesen hangsúlyozták a költők társadalmi szerepét és az irányításra való igényüket. Nyilvánvalóan rendkívül sok és országonként váltakozó oka van annak, hogy az írók méltóságtudata megnőtt. Ezek közül én itt csupán néhányat említenék: a) a szekularizálódó és centralizálódó államhatalomnak nagyszámú új és világi értelmiségire volt szüksége; b) a modern politikai pártok elődei a XVIII. században és főként Angliában kezdtek megszerveződni. Ezeknek egyrészt írástudókra volt szükségük, másrészt bizonyos fokú szabad teret adtak az egyéni kezdeményezésre, kifutásra. A XVIII. században alakul ki a modern közvélemény, melyet az ellenzék teremt meg. Malesherbes hangsúlyozza (akinek komoly szerepe van Chénier életében), hogy a minden házba eljutó sajtó – hatalom; c) hogy a XVIII. században főként a parlamentek és az egyház elszántan üldözték az írókat, és ez szintén hozzájárult ahhoz, hogy mind az írók, mind a közvélemény szemében az írói alkotás fontossága megnövekedjék; d) kialakult egy olyan olvasóközönség, amely már képes volt eltartani íróit.

Ötödszor: Scarfe az *Essai* (azaz a *Sur les Causes et les Effets de la Perfection et de la Décadence des Lettres et des Arts*) című, töredékben maradt értekezés jelentőségét hangsúlyozza. Ezt a művet, amelyet csupán 1899-ben adtak ki, Scarfe visszahelyezi a maga korába, és egy olyan fejlődési sor kezdetének teszi meg, amely tagjai: Madame de Staël, Hegel, Comte, Taine, Marx, Engels és Plehanov. Chénier, írja Scarfe, „a pioneer in speculations on the relationship between literature and society”.¹¹ Felfogásában csak részben követem az angol költőt. Bármilyen bizonytalan legyen is a terminológia, az irodalomszociológia csaknem két és félezer éves. Az irodalom funkciójáról és elsősorban a funkciójáról

⁹ SCARFE: *i. m.* 46–70.

¹⁰ SCARFE: *i. m.* 104.

¹¹ SCARFE: *i. m.* 102.

Platón és Szt. Ágoston behatóan beszélt. A költészet különböző apológiái is szociológiai színezetűek. A francia XVIII. század különösen sokat foglalkozott a politika és az irodalom összefüggéseivel. Az *Essai* nem azért úttörő jelentőségű, mert szerzője először foglalkozik az irodalom és a társadalom kapcsolataival, hanem azért, mert új, addig ismeretlen körülmények közt vizsgálja őket. Amikor Chénier művét írta (pontos időpontját nem ismerjük), akkor a társadalmi és politikai szférák már lényegében elváltak egymástól. A szekularizáció a csúcspontján volt, az irodalom a vallás, sőt a filozófia helyét is elfoglalta. Az írói öntudat, mint már szó volt róla, rendkívüli mértékben megnőtt. Elhagyatva, megrendült biztonsággal, a politikából kizárva, de élénk politikai-társadalmi érdeklődéssel és tettvágygal eltele írta művét Chénier. Ezek a társadalmi-politikai és személyi feltételek korábban nem voltak adottak. Ezek meglete miatt új az *Essai*.

Hatodszor: Scarfe nemcsak ideológiai, hanem alapvető írástechnikai problémákat is tudatosít. Észreveszi a Chénier-versek drámai jellegét, és hogy a költő a verssorokat összetöri. Ez a felismerés történeti és kritikai szempontból egyaránt jelentős. Chénier ugyanis csaknem mindig, akárcsak a fiatal Csokonai vagy (olykor) az induló Baudelaire, előbb prózában írta vagy tervezte meg dolgait, és csak azután alakította őket át verssé. A prózát a verstől tehát (vagy a vázlatot a kidolgozástól) a technikai elemek különböztetik meg. Ez a költészetsezmélet, Chénier-é, még nem ismeri a romantikával született, axiómává kikiáltott babonát, melyet olyan XX. századi művész, mint Majakovszkij hiába próbált a köztudatból kiiktatni, mely szerint tartalom és forma egyszerre születik. Amikor Hugo azt írja, hogy a költészet „n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées mêmes”, és ezt a felismerést százada nagy vívmányának tekinti, akkor a Chénier-ivel homlokegyenest ellentétes költői koncepciót jelez. A költészet fogalma Chénier számára – Robert Goffin szavait követve – a verssorral és annak járulékos részeivel, a rímmel, a hiátussal, a szótagszámmal azonos.^{1 2} A verssort széttörő, az enjambement-jaival a rímet elmosó és a verset olykor, ahogy Scarfe találóan megfigyelte, a prózához közelítő Chénier saját – hagyományos – költői koncepcióján lazít. De sohasem vallja azt, mint a német romantikusok, akik e tekintetben az elméletíró Berzsenyit is megihletik, hogy vers és metrum nélkül is lehetséges nagy költészet. Novalis szerint olykor egy pénztárkönyv és levél is lehet költői számunkra – e felfogást majd a francia szürrealisták újítják meg. Chénier sohasem mondaná, mint Benjamin Constant vagy Madame de Staël, hogy a francia költészet fő művei a nagy prózaírók alkotásai, akik ezt részben a német irodalom hatására, részben saját működésük apológiájaként mondják, mert a verset mint technikát alapvető fontosságúnak tartotta.

A lazítás ténykérdés. Scarfe felismerése rendkívül lényeges, de számomra – Chénier-nél – egyként fontos a verssor megtartása és tördelése, a rím hangsúlyozása és elmosása. Egy olyan időpontban fontos, amikor a francia költészetben, és lassan-lassan a magyarban is, szinte szegyennek számít rímes verset írni. A jó rímre, a verssor jó hangzására ezért fokozottabban érzékenyek vagyunk. Scarfe esetében más a helyzet. Fellépése idején a Shelley–Swinburne hagyomány szétverése éppenséggel aktuális volt, és az elioti–audeni forradalom emléke visszhangzik nála, amikor a hangsúlyt inkább a verssor széttördelésére, mint megtartására helyezi.

Az előbbi azért mégis fontosabb, mint az utóbbi. A XVIII. századi francia verset a túlérés veszélye fenyegette. Chénier idősebb kortársa, La Harpe, a klasszicizmus tulajdonképpeni megmerevítője igazán nem jelentős költő vagy drámaíró. De bámulatos verselő. Ügyes, tapasztalt virtuóz, a verssor, a rím feltétlen ura. Ahogy Chénier legtöbb francia kortársa is az. Az eltérés, a különbözős útja – éppen a verssor széttördelése és a drámai technika. Chénier gyakori enjambement-jaira egyébként már a kezdet kezdetén felfigyeltek kritikusai, általában rosszállóan.^{1 3} Lanson tárgyilagos rokon-szenvvel ír róluk, de tulajdonképpen nem értette őket.^{1 4} Részint azért nem, mert saját korának francia költészetével reménytelenül szemben állt, részint azért nem, mert a verssor széttördelésének igazi távlatát, a XX. századi angol költészetet nem ismerhette. Scarfe előnye, hogy kellő távlatból, az elioti–audeni gyakorlat szemszögéből láthatja Chénier technikáját, van hová kifuttatnia a francia költő újításait.

^{1 2} Vö. GOFFIN: *A költészet Ariadné-fonala*. Budapest, 1972.

^{1 3} Pl. Charles Loyson, az első kritikus. Vö.: RENÉ BRAY: *Chronologie du romantisme (1804–1830)*. Paris, 1963.

^{1 4} LANSON: *Histoire de la littérature française*. Paris, 1924^{2 8}, 851.

Feltehetően Chénierhez hasonló utat járt be Csokonai is. Első verseiben elképesztő verselő. Rímbravúráit csak egy Babits, muzikalitását csak egy Weöres éri el. És fokozatosan — az anakreóni versek kerüldőútján — rontja el rímeit. Az enjambement-t már idősebb kortársa, Batsányi is bátran használja. És a rímelni tudás az olyan elfelejtett költőkre is jellemző, mint Molnár Kata, Vályi Nagy. Hozzájuk képest egy Berzsenyi vagy Kölcsey rímtechnikája kezdetlegesnek és erőltetettnek tűnik. De a költészetben néha az elért eredmények feladása jelenti a továbblépés útját, és erről beszél Hugo is, amikor az állítja, hogy Chénier hibái erényekké válhatnak. Hugo a hagyományostól való eltérést konkrétan akkor még hibának tartotta, de fenntartotta az erénnyé átváltás elvi lehetőségét.

Hetedszer: Scarfe feltétlen vershallását dicséri, hogy észrevette: Chénier hangja egy-egy versen belül is változik, holott Proust nyomán a francia költészetben a versen belüli hangváltást Baudelaire-től szokták számítani. Scarfe a versen belüli iróniát is észreveszi, és bebizonyítja, hogy a Prufrock jellegű vers őse az *Elégiákban* keresendő.¹⁵ Az angol költő és kritikus természetesen nem állít fel egy Chénier—Eliot fejlődésvonalat, de a XX. századi mester költészettechnikája érzékennyé teszi a XVIII. századi őst észre nem vett, szembesítő-tudatosító tapasztalatok híján észre nem vehető jellegzetességeit.

Scarfe mellett a másik újraolvasási kísérlet Jean Roudaut-é. A francia irodalomtörténetnek a XX. században két nagy újraértékelése volt, az egyik a szürrealizmus nyomán következett be, a másik — amely folyamatban van — az új regény nyomán. Az utóbbi eddig leglátványosabban Michel Butor és Claude Mauriac esszéiben nyilvánult, illetve nyilvánul meg. Az újraértékelés, illetve újraolvasás következményei: az érzelem és a költészet, a személyiségtörténet és a regény szétválasztása, a tipikusan XIX. századi modelleknek nem mint normáknak, hanem mint lehetőségeknek a felfogása. Az általános szemléletváltás konkrét elemzésekben is realizálódott. Néhányat említek csak ezek közül: így Madame de La Fayette és Cyrano de Bergerac megemelését, a *Candide*-nak mint regénynek a felfogását vagy a *Comédie Humaine* egységének hangsúlyozását és a leírások balzaci módszerének dicséretét. A leírás az új regény elmélete és gyakorlata nyomán vált újra az irodalom önmagában is értékelhető és értékelendő részévé.

Az új regény esztétikai-kritikai tapasztalatait Jean Roudaut alkalmazta a XVIII. századi francia költészetre *Poètes et grammairiens au XVIII^e siècle* című antológiájában¹⁶. Roudaut egyébként regényíró és esszéista Butorról írt nagy tanulmányt. Alaptézise a következő: ha a francia XVIII. századot költőietlennek tekintjük, akkor költészetkoncepciónk szűk. A romantika óta a költészet tartománya nemcsak bővült, hanem szűkült is.

Általános felfogás szerint a francia XVIII. századnak nincsen költészete. Nemcsak irodalomtörténetek és antológiák szerzői vallják ezt, hanem Scarfe is, aki szerint La Fontaine óta Chénier az első jelentős francia költő. Chénier Voltaire-kritikájával kapcsolatosan megjegyzi, hogy Voltaire-t Franciaországon kívül sohasem és sehol sem tartották költőnek. Ez tévedés, az *Henriade* és *Pucelle* költője olyan nagy művészek indulásánál bábáskodott, mint Csokonai, Mickiewicz vagy Puskin, akik öntudatos alkotóművészek módjára a felhasználandót és elvetendőt többé-kevésbé tudatosan elkülönítették. Az irodalomtörténet egyik babonája a folyamatosság. Egyetlen költő sem folytatható, csak az epigonok kísérik ezt meg, minden folytatás egyúttal elhatárolás is, kritikai átvétel-átértékelés. Csokonai, Puskin vagy Mickiewicz nem követi kevésbé Voltaire-t, mint Rimbaud Baudelaire-t vagy Valéry Mallarmét; aránytévesztésünk onnan adódik, hogy Baudelaire vagy Valéry mai kritikai értékrendünkön belül, Voltaire viszont azon kívül helyezkedik el.

A XVIII. századi francia költészet jelentőségét természetesen nem lehet — önmagában — azzal igazolni, hogy Csokonai tanult La Harpe-től, hogy Puskin egyaránt fordított Voltaire, Parny és Chénier rövidebb verseiből, az a Puskin, aki az induló francia romantikának komoly figyelmet szentelt, és szép tanulmányban méltatta Musset-t. Nem lehet, mert a költők mindig beleszületnek egy kulturális hagyományba, egy olyan hagyományba, amelyet az előző egy-két nemzedék „szervezett” meg a számukra. Az induló Csokonai, az induló Mickiewicz, az induló Puskin számára — akarva-akaratlanul — ennek a kulturális hagyománynak egyik komponense Voltaire és általában a XVIII. századi francia költészet. De hogy ez a kulturális hagyomány felhasználható volt, azt epikájuk és lírájuk egyaránt igazolta.

¹⁵ SCARFE: i. m. 132–133.

¹⁶ JEAN ROUDAUT: *Poètes et grammairiens au XVIII^e siècle*. Paris, 1971.

Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a XIX. század elejétől kezdve a XVIII. századot erőteljesen és eredményesen megvetették. Le Sage, Prévost, Diderot, Laclos vagy Sterne — francia és angol írók, akiket ma klasszikusként tisztelünk — nevetség tárgyai a XIX. századi kritika szemében. Pope jelentőségét is jobbra csak a XX. században ismerik fel, és Blake-et is, noha Swinburne szép könyvben hódolt emlékének. Korszerű vagy korszerűnek tetsző regényelméletek napjainkban is tagadják, hogy a *Gulliver* vagy a *Candide* regény lenne, bár meg kell említeniök őket, hiszen az irodalomtörténet és az olvasók köztudatából kiiktathatatlanok. Ami pedig a XVIII. századi történetírást illeti, még olyan tekintélyeknek, mint Nietzsche-nek és Dilthey-nek sem sikerült Cassirerig, Koszminskijig, Peter Gay-ig megingatni a XVIII. századi történetírás ahistoricizmusáról szóló nézetet, amely kézikönyvekben olykor még ma is szívósan tartja magát.

A XVIII. századi francia és angol regény, francia és angol történetírás, XVIII. századi angol költészet rehabilitálása már bekövetkezett — a XVIII. századi francia költészetét még nem. Erre az első komoly kísérlet Roudaut antológiája. „Car la poésie, au mens même, où nous l’entendons aujourd’hui: Un moyen d’inventer place pour l’homme de cosmos, de dire sa relation au monde, une affirmation de sa solidarité avec tout le créé, l’invisible et non-manifesté, n’a jamais paru disparaître”. Ennek a koncepciónak megfelelően Roudaut nemcsak a szó uralta verset tartja költészetnek, a költészetet nemcsak a nyelv problémájának tekinti. „L’organisation logique du poème est la condition de son pouvoir” — jellemzi a XVIII. századi költészetet, és hozzáteszi: „Jamais plus grand nombre de poètes qu’en ce siècle, qui passe pour frivole, n’a eu le souci de la communication et de l’efficacité.” Roudaut hangsúlyozza a természettudományok hatását a költészetre, azaz hogy a természettudomány új eredményeit a költők versebe akarták foglalni — ez a tendencia, ha másként, más módszerekkel is, Blake-re is jellemző —, majd így konkludál: „Le véritable effort poétique du siècle aboutit naturellement à l’*Hermès* de Chénier: poème épique et didactique ou l’histoire du monde, et celle des connaissances devaient trouver place. . .” A verset így definiálja: „Le poème est un discours auquel on ne demande qu’une broutée architecturale, qui est sa vérité”.

Roudaut újdonsága éppen a fenti definícióban rejlik. Elvileg — és elsősorban elvileg — rehabilitál egy elvetett költészetszemléletet. Antológiájának érdeme, hogy jelzi: Chénier nem az egyetlen jelentős francia költő a XVIII. században, és hogy egy vers lehet tematikus is, és hogy a téma tetszés szerinti lehet. Chénier versei közül nem a szokásos antológia-darabokat adja, nem az elégiák, a bukolikus versek vagy a jambusok közül válogat, hanem e töredékben maradt eposzból, az *Hermès*ből közül.

És itt két problémával kell szembenéznünk. Először a hosszú vers problémájával. Az európai kontinensen a poe-i—baudelaire-i esztétika végül is győzött. A hosszú vers fogalmát önellentmondásnak tekintjük, a rövidség és az érték szavak már-már szinonimákká váltak. Mindnyájan tapasztalhattuk, hogy Milosz, Saint-John Perse vagy Juhász Ferenc olvasóiként milyen nehézségeket kell legyőznünk — egyszerűen terjedelmi okok miatt. A rövidséget éppen úgy elvárjuk, ahogy hajdan a rímet elvárták. De ezeknek a XX. századi költőknek, Milosznak, Saint-John Perse-nek és Juhász Ferencnek a példája arra int, hogy próbáljunk több belátással közelíteni a XVIII. század hosszú, leíró, enciklopédikus igényű versei felé.

A másik probléma az, hogy az *Hermès* — akárcsak Chénier többi eposztöredéke — befejezetlen, és talán nem túloz Scarfe, amikor befejezhetetlennek is tartja őket, azaz ha Chénier-t 1794-ben nem végezték volna ki, a költő akkor sem fejezte volna be ezeket. De az *Hermès* így is, a prózai vázlatokkal együtt — és elsősorban azokkal együtt — nagyon érdekes és egész. Befejezettség, kerekesség, egész — nagyon gyakran konvenció kérdése.

Az elmúlt másfél évszázadban Chénier olvasása és értelmezése négyféle módon történt. A romantika az érzelmek költőjének tartotta, és a költőt — tragikus sorsa miatt — ősenek tekintette. A Parnasse a *Bucoliques*-ra helyezte a hangsúlyt, és a szenttelen leírás, a feltétlen művesség költőjének tartotta, aki az irodalmat a képzőművészet felé hajlította el. Francis Scarfe a XX. századi angol költészet tapasztalatait felhasználva az intellektus és az érzékenység egységét hangsúlyozza Chénier-nél. Felfejti költészetének azokat a lehetőségeit, amelyek a romantikán és a Parnasse-on túlmutatva a XX. századi költészet egyik-másik típusa felé irányulnak. Roudaut, aki tudatosan Roussel kortársaként komponálja antológiáját, az elmúlt kilencnegyed század francia poétikájától eltérő, de enciklopédikus igénye miatt ma újra időszerű költőnek sejteti Chénier-t. A romantika, a Parnasse, az angol antiromantika, az új regény igénye és gyakorlata szerint változott Chénier kritikai értékelése, olvasási „technikája”.

Walter Benjamin esszé-elégiai

BIZÁM LENKE

Mészáros Vilma sok tekintetben rokonszenvezett és – kivált a kulturális javak mindenre kiterjedő átmentésére és mindenkire kiterjedő elszájtatására irányuló törekvéseiben – rokon lélek is volt Walter Benjammal. Ezért ajánlom Mészáros Vilma emlékének elsősorban Walter Benjaminról szóló nagyobb tanulmányomat, s ezen belül természetesen itt közölhetők részletei is. Szerény köszönetül szánom ezt azért a segítségért, amelyet finoman elemző, mélyrehatóan éles, baráti bírálataival jószerivel minden munkámhoz oly készségesen nyújtott.

Bevezetés

Kié Walter Benjamin? A kérdés pontosabban így tehető fel: hová tartozott? De konkretizálható a korszak nagy demitizáló regénye, a József-tetralógia alapkérdés-feltevésével is: vajon „a történelmileg napirenden levő” felfedezőihez tartozott-e, vagy inkább a tegnapi napot keresőkhöz? Irodalomelmzéseiben Benjamin maga szintén ilyesféleképp mérlegel: „a kezdetlegeshez, mitikushoz, előtörténetihez visszaforduló” – állapítja meg a Baudelaire és Proust kínálta magánymenedékről – és „könnyűnek” találja, a humánus szempontjából elveti. A dolog – már a helyszínről a helyszínen nyilatkozók e rövid megidézése alapján is – úgy fest tehát, hogy az író hovatarozására vonatkozó, valóban pontos kérdésfeltevésnek alighanem így kell hangzania: *honnan hová igyekszik a számára adott térben és időben?*

Utolsó lépteinek irányát tekintve, Benjamin mindenesetre a biztos pusztulás, a Gestapo elől igyekezett menekülni 1940-ben, de nem gyáván, hanem a további harc szándékával. Tudjuk, hogy Franco határőr tisztjei megakadályozták ebben. Így Benjamin a határon rekedt: az átmenet pillanatában, önkezdéstől érte a halál. Nevezzük mármost e sorsot a mű vonatkozásában is szimbolikusan? Könnyen megtehetjük, de csak akkor, ha egyelőre pusztán az *átmenet* mozzanatát tartjuk kiemelkedőnek, és műve szemügyre vétele után eldöntendőnek azt, hogy vajon vajon művét és sorsát egyaránt a halálba futó megrekedtség, vagy pedig az utóbbival tudatosan szembeforduló, aktív helytállás minősíti-e.

Az *átmenetiség* a benjamin-i írásoknak mindenekelőtt formai-szerkezeti szempontból feltűnő és átfogó jellegzetessége, amennyiben 1. a *gondolat aforisztikus*, 2. a *korelemzés elégizáló* formában jelenik meg bennük, és 3. a *pártosság olykor* közvetlen-agitatív formában, *retorikusan*. 1. Csillogó aforizmákban tárja fel Benjamin az áruviszony emberivé abszolutizálásának és művészetté stilizálásának „rejtjelzett” titkait; 2. elégikusan e „modern allegória-vásár” konkrét alkotáslélektani színterét; és 3. szenvedélyes retorikával kísérli meg a kulturális-művészeti örökségnek a dolgozók számára való, *közvetlen* köztulajdonba vételét.

Az ő örökségét napjainkban mindenesetre a Frankfurti Iskola negatív dialektikusai igyekeznek kizárólagos „köztulajdonuknak” tekinteni. Mi pedig igyekszünk – ha érintőlegesen is – dolgozatunk hangsúlyait e kérdés vonatkozásában szintén az elemző válasz irányában kialakítani. Mégpedig *korántsem* holmi *sommásan elutasító és kínai elválasztófalakat építgető* formában. Első pillantásra szembevetendő különbségnek, illetve azonosságnak az látszik itt, hogy míg a negatív dialektikusok célkitűzése és stílusa is határozottan filozófiai, vagyis kezdetből a fogalmi-dezantropomorf általánosítás igényével lép fel, addig Benjamin minden írásában a különös szféráján belül marad és a leghatározottabban antropo-

morfizál. Az előbbieket stílusát Hegel fogalminak, Benjaminét viszont inkább *gnómikusnak-aforisztikusnak*, sőt *elégikusnak* nevezné; s bár mindkettőt egyaránt retorikusnak — hiszen mindketten egyaránt programszerűen vállalják a különös szituációhoz illeszkedő érvelést és a közvetlen hatásra törekvő előadásmódot —, tartalmilag ténylegesen fogalmi szintűnek — Marxszal, Engelsszel, Leninnel, Lukácssal együtt — inkább a benjaminí művet nevezné Hegel is.

A modern frankfurtiak tartalmi mondanóját illetően mindössze azt kívánjuk hangsúlyozni, hogy 1. korunk valóban negatív tendenciáit illető bírálatauk helyessége a benjaminí felismerésekkel — enyhén szólva — közös alapzatokból ered; 2. hogy az a feltételezésük, miszerint a modern kapitalista társadalom egyszerre demokratikus és tömegét illetően manipulált, nemcsak a benjaminí koncepciójának, hanem a valóságnak is nyilvánvalóan ellentmond, melyet már a két kifejezés tartalmi önellentmondása is eléggé feltűnően feltár, mert hiszen hogyan is uralkodhatik az (*a démosz*), *ami* ugyanakkor mások által manipulált? (Ha pedig itt Marcuse vagy Horkheimer stb. azon marxi megállapításokra céloz, melyek tisztázzák, hogy „a tudat társadalmi termék”, s hogy „a termékek felhasználását azok a társadalmi viszonyok szabják meg, melyek között a fogyasztók élnek”, minek következtében „az uralkodó gondolatok mindig az uralkodó osztály gondolatai”, akkor ez irányban pusztán (!) az a kifogásunk, hogy a Marxra utaló idézőjelekkel együtt a frankfurtiak kifejejtették azt a tényt is, hogy a szóban forgó tendenciát eredeti kifejtője sohasem abszolutizálta, sőt éppenséggel óvakodott attól, hogy mint „egyeduralkodó” és statikusan lezárt állapotot határozza meg.) Éppígy eltérőnek tartjuk mind Benjaminétől, mind az igazságtól a negatív dialektikusok ama tételezősmódját, miszerint 3. a manipuláció alól csak az értelmiség vonhatja ki magát, s hogy ezért 4. mind a máért való felelősség, mind a holnap előkészítésének és megvalósításának alanya csakis az értelmiség lehet; szintén anti-benjaminí, anti-marxista és irreális az a tételezésük, miszerint 5. a mai monopolkapitalizmus és „keleti totalitarizmus” már meg is haladta a Marx tételezte szocializmust, mégpedig anélkül, hogy valaha is elérte volna; 6. az adott tulajdonforma „elhanyagolandó mennyiségnek” tekinthető; hogy 7. ők maguk az „egyenlőtlen fejlődés” kategóriáját mind az eleven történelemből, mind Marxra való hivatkozásaikból következetesen kifejejtik; stb. stb.

Mindezt nem volna nehéz közvetlen idézetekkel is, érvelésmódjuk bizonyos ön- és a benjaminí megállapításokkal összevetett ellentmondásai alapján itt illusztrálni. Mégis megmaradunk *egyszerű felsorolásuknál*, mert e dolgozatban lényegileg nem a negatív dialektikusok tévedéseinek, hanem sokkal inkább a benjaminí felismeréseknek az elemzésével kívánunk foglalkozni, s a fentebb elutasított koncepcióktól való lényegi eltérésüket plasztikussá tenni.

Benjamin esztétikatudományi teljesítményének — véleményünk szerint — legeredetibb, legkoherensebb és legmaradandóbb értéke a modern, „világi” allegória sokoldalú elemzése, lényege pontos és eredeti módszerű feltárása. Olyan tárgykör, tematika és analízis ez, mely az öt túlélő frankfurtiak érdeklődésének is máig középpontjában áll. Mi azonban azt kívánjuk itt bebizonyítani, hogy Benjamin ítélete e tárgyban *eltér* a negatív dialektikusokétól, hogy ő az allegorizálást nem egyedül lehetséges művészeti módszertani világelgévé kikiáltani, hanem meghaladtatni akarja, s talaját sem „világállapotként” elfogadtatni, hanem a szocializmus reális történelmi perspektívája irányában legyőzni és legyőztetni. Hasonlóképp: elemzéssel kívánjuk kimutatni, hogy Benjamin — ismét csak *szemben* a negatív dialektikusokkal — a munkásosztályt a valóságból nemhogy kitagadni akarná, hanem ellenkezőleg: egyre fokozódó mértékben nevezi nemcsak „minden emberi mű” örökösének, hanem minden további emberi mű forrásának és kiművelőjének is.

I. Rommentés

A rommentés feladatára Benjamin *A német barokk szomorújátékáról* szóló esszéjében vállalkozik: e kor sajátos allegóriáiban és akkori kommentárjaikban „megmentésre érdemes igazságokat” kutatva. Nos, a jó esszé elsősorban interpretáció, de nem kommentár: az egykori mű tolmácsolása az emberi nem mindenkor objektív kortársi nyelvén, és nem tartalmának tetszőlegesen szubjektív magyarázata. A régi tartalmaknak — akár a karmester-génuszok esetében — újakkal való gazdagítása történik benne, s nem az eredeti tartalmak dilettáns kiürítése és dehumanizáló elszegényítése.

A benjaminí esszé elsősorban ilyen szempontból különbözik alapvetően a „kommentáriródlamtól” már e szomorújáték-tanulmányban is, melyet ehelyütt nincs módunk részletezni. Annyi mégis

ide kívánczik, hogy „rommentési” kísérletét a „mű romos formájának” éppenséggel dehumanizált voltát szemléltetve fejezi be Benjamin.

Az allegória ekképpen jelenik meg végül is ebben a dolgozatban a minőségek felbomlasztásának sajátos szerkezetű végeredményeként. „Aligha képzelhető el a művészeti szimbólumnak, a plasztikus jelképnek, a szerves egész képmásának szögesebb ellentéte az allegorikus írásra amorf töredékénél... Az allegorikus intuício mezején az ábrázolat töredék, rúna. Szimbolikus szépsége elillan, azért és annyiban, amiért és amennyiben a hittudomány fénye éri. A teljesség felidézett látszata véget ér, mivel az eidosz kilobban, a hasonlat jobblétre szenderül, s a belé sűrített kozmosz kiszárad.” (KP, 147).¹ A részleteinek emberre vonatkoztatottsága által tartalmas egészet alkotó szimbólummal szemben tehát az allegória olyan, amorf töredékhalmoz, mely „bevallottan túllép a szépségen”, mivel „a dolgokat jelentésük szerint szedi össze, és a létezésük [valóságos, konkrét létfeltételeik, eleven környezetük stb. B. L.] iránti részvétlenséggel szórja szét”, s ezzel a lét és a „jelentés”, az „immanencia és a transzcendencia feszításvolságát kéri lehetetlen kizárólagossággá növeli”. Az önnön lényegét mint konkrét egyének konkrét evilágát feltáró művészeti szimbólum közérthetőségével szemben ezért lesz azután az allegória olyan „szubjektív közlésjelle”, amelyben csak a tartalmatlanság és az érthetatlenség objektív (KP, 135 sk).

Másfelől azonban — mint utaltunk is már rá — ugyane fejtegetésben és ugyane „manipulációs” folyamatban az allegória a megismerhető egyéni-társadalmi minőség (az adott emberi tartalmasság) egyfajta *abszurd* megőrzőjeként is megjelenik. Mivel az emberi mű — mint láthattuk — újra „titokzatos-természetivé” váltan öltik a szubjektum látókörébe, a „megzavarodott töprengő számára csupán a megmaradó, hervadt rébuszokban van még megfogható felismerés” (KP, 147). Tudását emiatt, ebben a sajátos *ál* elsajátítási folyamatban „telepíti kihalt dolgokba” (KP, 194), ezért lesz számára „az ábrázolat a tudnivalónak nem csupán jele, hanem maga is tudásra méltó tárgy” (KP, 157), melyet annak objektív tartalma szerint nem képes vagy nem akarhat, és ezért kell legalább szubjektívisztikusan, pusztán „jelentésként” *humanizálnia*, legalább „a megmentett mű romos formájaként” egyénileg létrehozni.

„A maradandó szépség a tudás tárgya. S ha kérdéses is, hogy a maradandó szépség egyáltalán maradandónak nevezhető-e még — az mindenesetre biztos, hogy nincs szépség ott, ahol bensőleg semmi sincs, ami méltó volna a tudásra” (KP, 155) — írja Benjamin, s közvetlenül e megállapítás után fejt ki a már idézett, sajátos mentőakció gondolatát.

Mi volna mármost ez a maradandó? Mi volna az a „filozófiai igazságtartalom”, amely „romosan” is megőrzésre érdemes? Nem más ez itt voltaképp, mint a fentebb már említett és csakis konkrétan tételezhető, megismerő-elsajátító-formáló emberi képesség és készség maga. A „rossz” lélektani szituáció függőségében is folyamatosan és egyetemesen aktív nembeli, mely ehelyütt természetesen csak mint szellemi — és mint közvetlenül ilyen minőségben társadalmi — cselekvés merül fel. Ez az, amit a barokk allegóriában egyfelől mint pusztán szándékot és el nem ért önmegvalósítást, másfelől viszont — ahogyan láttuk is — mint a nembeli egyednek mégiscsak valamiképpen — de valamiképp mindig elégtelen! — önmegvalósítási kísérletét ismeri fel Benjamin. Az effajta kísérletre való, mindenkori képesség és készség az a bizonyos „reménységen túli remény” — a karkai gondolat szállóigévé lett benjaminai értelmezése. A negatív dialektikusok sokszor idézik manapság e megállapítást, de nem ezt, a társadalmi aktivitás igényét és a pusztán igény elégtelenségét hangsúlyozó, tehát a negatív dialektikával *ellentétes* tartalmát kiemelve. Nem arra rámutatva, hogy Benjamin az allegóriában az elszigeteltség mozzanatát egyértelműen negatívnak minősíti, és pozitívnak csakis a benne még töredékesen fellelhető, emberi közösségre utaló mozzanatokat. Korántsem arra felfigyelve, hogy Benjamin már itt is a *dehumanizált rehumanizáció*ja törekszik: egy, az ember világról valószínűleg valószínűleg összefüggő, „igazságtartalmú” kép kialakításának érdekében igyekszik megmenteni és megőrizni a töredéket is. Az emberi mű és egyén társadalmi érvényességének, értékességének valamiképpen újraelérése — ez Benjamin szomorújátékáról szóló értekezésének alapgondolata, és alapvető célkitűzése egész művének is, mindvégig. De már nemcsak egy pusztán rommentés formájában.

¹ WALTER BENJAMIN: *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969. A továbbiakban e műre KP rövidítéssel hivatkozom.

II. Fétisrombolás

Ha egy benjamini művet méltató írás fölé ilyen cím írható, miért találkozunk a műben magában mégis a legtöbbször épp a „fétisekkel”, miért marad Benjamin kritikai munkásságának legkitűnőbb tárgya szinte mindvégig éppen az allegória? A válasz — kor és élethelyzet konkrét összefüggésében szemügyre véve — eléggé kézenfekvő. Amennyiben ugyanis tudjuk, hogy (1) a humaniorák területén minden igazán jelentős, tehát tudományosan mégoly következetesen dezantropomorfizáló teljesítmény is, mindig történelmileg konkrét szubjektum—objektum viszony mély átélésének és humánusan pártos átgondolásának eredője; (2) figyelembe vesszük, hogy Walter Benjamin az ember és az emberi tárgyiasság addig soha nem látott mértékű allegorizálódásának (pénzzé átlényegülése befejezett egyetemességének) korszakában él; és (3), hogy helyzete a talajavesztett, elszigetelt, modern kispolgári értelmiségie. Nyilvánvaló, hogy a barokk szituáció „lélektanát” innen, az emberi-egyéni tevékenység dologi devalválódásának, humánus önértéke megkérdőjelezésének e felnőttkorából visszatekintve érthette és fejthette meg — konkrét történelmi elemzés nélkül is — olyan pontosan, hogy a barokk szomorújátékról írt értekezése is eme tárgykör alaptéziseként tárgyalható; hogy privátégyén és töredékvilága relációit feszegető témaválasztása is nyilvánvalóan innen ered. Benjamin ezáltal is saját szituációja előképeinek tipikáját kívánja felkutatni.

A gondolati általánosítás e fejtegetésekben — mindenütt — az egyéni állásfoglalást is kinyilvánító, érzékes nyelvi közegekből bontakozik ki: a történelmileg negatív tendencia meghatározását és az ellene való, tette serkentő felháborodást egyszerre közvetítve. S mivel az állásfoglalás a humánusan „napirenden levővel” objektíve összhangban van, mivel az egyéni felháborodás és társadalmi tettehívás jogos, így a meghatározás is pontos. Mindenekelőtt az allegóriáé. Talaja, mely egynemű értékdogák halmazának látszik, konkrét társadalmi-történelmi színtérként pillantható meg, az allegorizáló magatartás pedig, mely az egyedül lehetséges elutasítás pózában kíván elénk lépni, mint az egyénnek ebbe az elidegenedett, árudologi szerepbe való, vonakodó pózban is simulékony beilleszkedése lepleződik le, végül maga a modern allegória mint ugyanezen, tudatos-tudattalan öncsalás öntépe „poézise”.

E minősítéssel szinkronban érzékelhető itt az is, hogy a benjamini *átmenet* valóban haladó irányú *mozgás* és nem a megrekedtség pusztá kiterjedése, egy önismétlő lényeg alaki mutációja. Míg a barokk allegória analízisében erősen dominál Benjaminsnál az álelsajátítás iránti megértés és részvét, itt elhalkul, majd teljesen elnémul, és helyette kimondódik az önáltatás és önsajnálát humánusan szigorú elvetése. „Az allegorikus szándék vonatkozásait — tűzi ki célul a Baudelaire-analízis egyik megjegyzésében — az életrajz összefüggéseiből kell kibontani” (KP, 282). Ezt követően pedig kimutatja az árulányegyet Baudelaire magatartásában és verseiben, és egyidejűleg teljezen egyértelműen saját megvételét is e magatartás irányában.

Elemzéseiben mindenekelőtt az allegorizáló szemléletnek nemcsak objektív társadalmi, hanem szubjektív világnézeti alpmeghatározottságát is feltárja, a költői „áruszituációt” és elfogadását egyaránt: „A polgár készül visszavenni a megbízatást a költőtől... Baudelaire egyetlen osztálynak sem tehette fel a megbízatására vonatkozó kérdést. Ő a választ leginkább a piacról és a piac válságaiból következtette ki” (KP, 281). Ilyen szituációban és nézőpontból — bizonyítja Benjamin — a költő maga is árutulajdonosként kényszerül fellépni: sajátos áruját „megszemélyesíteni”, magára öltetni annak „excentrikus” külső jegyeit, és magatartásában is magáévá tenni az áru piacra törő lényegének karakterisztikáját. Emiatt kell a többi emberben kizárólag vevőjét vagy konkurensét látnia, a maga személyében viszont arcnélkülivé, cége reklámjává válnia.

„Lehetetlenség — írja 1905-ben Lenin —, hogy valaki bizonyos társadalomban éljen és ugyanekkor független legyen ettől a társadalomtól. A polgári író, festő, színésznő szabadsága álcázott (vagy kárpótlóan takargatott) függőség, hiszen mindegyikük függ a pénzeszsáktól, attól, aki megvásárolja, aki kitarthatja.” (Lenin, *Művészetről, irodalomról*, 46.) Lenin e megállapításai persze a pártos, kommunista irodalommal szembeni végletes szembeállítás tartalmaznak, hiszen végletes helyzetben, az 1905-ös, orosz polgári-demokratikus forradalom kellős közepén íródtak. A szóban forgó esetre azonban tökéletesen ráillenek.

„Baudelaire végül — állapítja meg életrajzi adatok és irodalomtörténeti tények alapján Benjamin — művének csekély sikere láttán, vele együtt saját magát adta ráadásul. Könyve után magát is piacra dobta, s ezzel egészen a legvégső konzekvenciáig — személyében is — igazolta, mit ért a költő

prostitúciójának elkerülhetetlen szükségszerűségén”, melynek jegyében „komédiássá, bohémná, csavargóvá, alamiznaszövé, ringyóvá” kellett válnia (KP, 194 sk.).

„Az árura jellemző sajátos aura megjelenítése – ez Baudelaire vállalkozása. Hősiesen kereste az áru humanizálásának valamilyen módját” – tűzi célul Benjamin az egyik *Zentralpark*-aforizmában a nembeli megőrzésének kísérletére utaló mozzanatok felfedését ebben a költészetben is. Az elkészült Baudelaire-tanulmányban mármint az „aura” fogalmát igyekszik tisztázni – mint „vizionált pillantást” – voltaképp mint az egyén státuszának és állásfoglalásának valóságos közösségi érvényét és visszhangját a műben ábrázolt emberképmás felismerhetőségének művészi mélységét és társadalmi szélességét. „Az aura tapasztalata tehát azon alapszik, hogy valamely, az emberi társadalomban szokásos és a dolgokhoz vagy a természethez való viszonyt tükröző magatartásformát közvetít” (KP, 268). S miután megállapítja, hogy ily módon „felnyílik” (egymásra nyílik) a szem, és a jegyzetben még hozzáteszi, hogy e képességgel való „felruházás a költészet forrásvidékének fontos mozzanata” mindezt összeveti az adott valósággal és a baudelaire-i költészettel. A lényegi azonosság felmutatására – gondosan és leleményesen, és a futószalagtól a híryanagon át az utcai lökdösdésig és forgalomig – sorra veszi e valóság köznapjainak jellegzetes frusztráló mozzanatait. Felfedi a kapitalista mindennapok töredékességének és „brutális közönyének” – éppenséggel az egyén „auráját” kioltó – „sokkhatását”. Kimutatja ezt – még az ilyen, zavarodott és tompa „hétköznap” ábrázolatokat naturalis közvetlenséggel rögzítő – pillanatfényképeken is. Nemcsak arra mutat rá tehát, hogy sokkhatásuk épp a közvetlen pillanatnyinak és partikulárisnak e naturalis „örökkévalósággá” rögzítésében rejlik, hanem arra is, hogy éppen ez az, ami költőileg megdicsőül Baudelaire verseiben. „... a készülék – írja a fényképekről – bár felfogja, de nem viszonozza az ember pillantását. Az emberi pillantás ajándékában azonban benne lakozik a viszonzásra való várakozás is” (KP, 268). A *romlás virágaiban* felidézett tekintetek – fejtegeti ezután – „a pillantást éppígy nem viszonozzák, a velük szembeni, ilyen irányú várakozás kielégítetlenül múlik el” (KP, 269). Mi ez, ha nem a katarzis – az emberi egymásraismerést célzó művészi felemelés – hiányának érzékletes leírása? Tartalmilag, kategoriálisan tehát ismét az objektíve helyeset kéri számon Benjamin.

Mindennek alapján szögezi le végül is e költészetről, hogy nem annyira a dolog humanizálása, mint inkább a humánium eldologiasítása. És ennek a sokoldalú vizsgálatnak a végkövetkeztetéseként kerül most már idézőjelbe „hősiesség” és „humánium” a modern allegória vonatkozásában. Benjamin szenvedélyes, állást foglaló és állásfoglalásra kész tetni akaró hasonlatrendszerében a modern allegória a következő minősítést kapja: az „áruvilág káprázatszerű megketőzése”, a „piac-útvésztoében” tévelygő „árumagány” sajátos énköltészete, egy pusztán „műveltségi akciórádiusz” olyan tárgyasulása, amely voltaképp dologgá züllés. Funkciója az, hogy az objektív-emberiv abszolutizált árulét szubjektívistikus „ködvgasza”, „álomba-éneklése” legyen, hogy „elővárásolja a modernséget a filiszterség nyomorúságából” stb. (KP, 230–291.)

A társadalmi elszigeteltség állapotában születő költői képzetársításokat kutatva, Benjamin a tárgy, a modern allegória valóságos lélektani hátterét vizsgálja tehát, de ez nem holmi „őseredeti mélyregió”, hanem nagyon is az adott társadalmi jelenhez tapadó. És eszében sincs itt sem mint „öröknél” megállni, még kevésbé „természeti” létként glorifikálni ezt a társadalmi jelent. Ehelyett a *humán memória*, azaz az „egymásra-émlékezés” szubjektív formáinak történeti különbségeit vizsgálja. És elemzése ehelyütt fogalmilag is olyannyira pontos, hogy egy germanista minden bizonnyal igazolhatná akár nyelvtörténetileg is: „Az objektív átgondolás (Eingedenken) az – írja egyhelyütt –, ami a regény műzsaielemeként immár odaáll a mintegy szubjektív-spontánul megőrzött emlék (a Gedächtnis) mellé, miután az eposz felbomlásával a fenti kettőnek az emlékezet (die Er-innerung – a bensővé tétel) formájában való, eredeti egysége felbomlott” (KP, 112). E terminusok valóban a századforduló német pszichológiájának és terminusai. Benjamin azonban ontológiai és esztétikatörténeti összefüggésben alkalmazza őket: nem a „tudatosnak” az „ösztönöstől”, hanem az adott tudatnak az adott léttől való meghatározottságát érzékeltetve. Az eredmény az, hogy a falu-, a polisz-, illetve a privatizálódott (áru) közösség humán memóriájának és adekvát epikai műfajának konkrét, történelmi specifikumát aligha lehetne ennél találhatóbb rövidséggel néven nevezni.

A privátosság körülményei közt is valódi közvettségeket átgondoló „Eingedenken” azonban nem téveszti össze a „Gedächtnis” spontán szubjektívizmusának anakronisztikus és önkényes újraélesztésével: „Az emlék – írja egy másik *Zentralpark*-aforizmában – az élmény *kiegészítője*. Benne csapódik ki a múltját *holt vagyontként leltározó* emberiség mind jobban fokozódó önelidegenülése. A

XIX. században az allegória, hogy az ember bensőjében megtelepedhessen, a külső világot kiűrtette. Az ereklje a holttetemtől ered, az emlék ama halott tapasztalattól, amely – szépítgetőn – élménynek nevezi magát” (KP, 291). Hangsúlyaink jelzik, hogy Benjamin viszont nem „szépítget”: a modern „introverzióban” az emberi benső dologi vagyონraktárrá alakításának rendezőelvét ismeri fel.

„Az emlék (souvenir) az áru gyűjteménytárggyá váló átalakulásának sémája” – írja. – „S a *correspondances* voltaképp minden emlék végnélküli és sokszoros egybehangzása a többivel”.² Mert Benjamin ezt a sajátos vagyónraktárrá alakítást természetesen a konkrét stílusjegyekben, így a baudelaire-i *correspondances*-ban („megfelelések”-ben, „kapcsolatok”-ban) és a prousti *mémoire involontaire*-ben („nem akaratlagos emlékezet”-ben) is kimutatja: „Álomvilág ez – írja Proust-tanulmányában –, ahol semmi sem identikus, pusztán csak hasonlatos: önmagát homályban hagyva hasonlatos... a gyerekek ismerik e világ jegyeit...; ... a gúzsbakötöttség univerzuma ez. A hasonlatosság állapotában leledző világgyetem. Benne uralkodnak a ’korrespondanciák’, melyeket először a romantika ragadott meg, de legbensőjükben igazán Baudelaire. Átélt életünk felszínén megláttatni azonban egységyedül Proust volt képes. A *mémoire involontaire* csinálmanya ez, ama fiatalító képességé, mely a végleges megőregedés terméke” (*Illuminationen*, 358 sk.).

Az alább kimutatandó összefüggés szempontjából Benjamin egyik rádióelőadása valóságos Proust-előtanulmánynak tekinthető, ahol a személy birtokolta dolog kultuszának mint sajátos, modern fetiszizmusnak a közvetlen gyakorlatát mutatja be. A könyvgyűjtőről szól itt, s könyveiről mint különös „privátfetiszekről”. Könnyed, csevegő hangnemben szemlélteti, miként oltja ki a privátéletbe kényszerített egyén magángyűjteményének tárgyává téve az objektíve közérdekű és közhasznú könyv valóságos társadalmi hasznosságát annak érdekében, hogy elszigetelt egyedisége számára való, szubjektív értéké tegye „álmodozón”, képzeletileg. Benjamin leírja, hogyan lesz ily módon a „begyűjtött” könyvpéldány a benne rögzített művészi-nembelitől csakis elhatároltan értékessé, mint kizárólag személyes életmozzanatot őrző, szubjektív emléktárgy: „tulajdonhoz való, nagyon talányos viszony ez...; dologi viszony, melyben a gyűjtő a tárgyaknak nem funkcionális, azaz használati értékét tolja előtérbe, nem tényleges használhatóságukat, hanem porond jellegüket, sorsuk színházát tanulmányozza és szereti”.³

Az allegóriából „az eidosz kilobban” – írja Benjamin a szomorújáték-esszéiben. Itt, e könnyed hangnemű és súlyos mondandójú előadásban már arról számol be, hogy magából „a” könyvből lobban ki az érzéki tartalmasság – mert kilobbant íránta az élete tartalmatlanságát dologilag kompenzáló egyén érdeklődése. E kilobbant társadalmiság híján lesz a könyv „meghitté”: a privátgyén „kiszilágának” merő birtoktárgyává. A csevegő hangnem és a súlyos analízis ironizáló kontrasztja révén ezúttal az allegorizáló olvasói magatartás tárul fel érzékletesen és lényegileg pontosan; a *privátosság* valóban szó szerint: kifosztottságként, és a merő birtoklás valóban szó szerint: *idiotikus*, fogyatékos elsajátításként. És ugyanilyen pontosan és élesen válik láthatóvá az is, hogy miként lép e folyamatban a tartalmas emlékezés helyére egy üres képzelgés: emberi öntudat helyett a birtokos önelégültsége, hogyan lesz ennek eredményeképp a mű értékelése sznobisztikussá, nemtelenné és mindezzel *humanizmus helyett fetiszizmussá* az ember önértékelése.

A prousti műben Benjamin egyszerre ismeri fel ugyanezen, fetiszisztikus világ- és műalkotás-szemléletet, valamint művészi bírálatának kísérletét: „Proust analízise a sznobizmusról, mely messze jelentősebb a művészetről írt apoteózisánál, csúcspontja társadalomkritikájának. Mert semmi egyéb a sznob magatartása, mint a következetes, szervezett és megrögzött fogyasztói álláspontról való szemlélete”. Mert Proust voltaképp csakis „belülről”, „a termelés világának teljes kizárásával”, s ezért lényegileg átlátatlanul és „átláthatatlanul” bírálja ezt a magatartást – állapítja meg Benjamin. A *mémoire involontaire* laza cementjére, „az emlékezés *actus purus*ából” kiválasztott ragasztóanyagra ezért, az emberi aktivitás társadalmi oldalának, valóságos okozati összefüggéseinek, emberi aktivitásokból összeálló „szerves” vonatkozásainak híján van szűksége.

A társadalmilag-történelmileg konkrét szubjektum-objektum viszonyra nem utaló, tehát valóságosan *személytelen és tárgyaltan* vonatkoztatási rendszer azonban – mutat rá lényegileg erre az összefüggésre újra meg újra Benjamin – nem lehet valóságos emberi emlékeztetővé: „Köztudott –

²WALTER BENJAMIN: *Illuminationen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1961, 264.

³WALTER BENJAMIN: *Lesezeichen*. Leipzig, Reclam, 1970, 10.

szögezi le többek között –, hogy művében Proust nem úgy ír le egy életet, amilyen az volt, hanem csak úgy, ahogyan megélője emlékezik rá. Az emlékező számára itt nem az a fontos, amit valóban átélt, hanem kizárólag emlékezetének szóttese, önnön emlékezőfolyamatának Penelopé-munkája. Vagy nem kellene itt sokkal inkább egy felejtőfolyamat Penelopé-munkájáról beszélnünk? A spontán emlékezetnek e műve, melyben a felejtés szövetét szövi az emlékezés fonala, nem inkább ellenképe-e a penelopéinak, mintsem hasonmása? Hiszen ott mindent felfejt az éjszaka, amit a nappal megszőtt. Ahogyan bennünk a nappali, célos tevékenység szétbontja a felejtő álom szöttesének szálait . . . Proust azonban – és talán éppen ezért – csak éjjel dolgozott” (*Illuminationen*, 356 sk.).

Ahogyan tehát a nyárspolgár saját társadalmi funkciótlanágát, dologivá törpített énjének tükörképét szemléli és élvezi társadalmilag ugyancsak „funkciótlanított” s mintegy szubjektív élet-társá, élet-tanúvá fetisizált tárgyaiban, éppúgy idézhet fel csakis egy puszta „vagyontárgy-milióvé” zsugorodott, emberileg üres világot a társadalmi tárgyas gazdagságához nem termelő-tevékeny, hanem pusztán csak fogyasztó-szemlélő viszonyt tároló emlékezet. A *mémoire involontaire*-t és „kristályszerkezet” montírozását a prousti regényépítkezésben ezért (tehát mint tevékenységet és közösséget *nem* rögzítő emléktartalmat) nevezi Benjamin az emberi tapasztalat „szintetikus úton történő előállítás kísérletének” (ahogyan egyebütt hasonló okokból a manipulatív „sterilizált” és zsurnalisztikailag „preparált” hírányagot is).

III. Elégizálás

Hogy Benjaminnak mennyire személyes ügye volt a modern allegória vélt vagy valódi értékeinek a humánus örökségbe való, valamiképpen áttemelése, arról tanúskodnak sajátos „elégiái”; a *Gyermek-évek Berlinben* cím alá gyűjtött, karcolatnyi írások. Ezek a – témájuk miatt – hol „proustinak”, hol, helyesebben, „anti-proustinak” minősített memoárképek alapkérdésünk szempontjából azért oly becsekese, mert szubjektív vallomásértékükkel és tematikai-műfaji különösségükkel egyaránt épp a személyes, benjamin „honnan-hová” tanúskodnak: egy valóságos jövőperspektíva iránti nosztalgiairól és becsületes ön- és társadalomkritikai kiküzdéséről.

A szóban forgó írásokat általában a legnagyobb biztonsággal szokták a realiztikus törekvésekkel gyökeresen ellentétes „hatástörténeti” tendenciákhoz sorolni: egyszerűen „Proust-utánérzéseknek” minősíteni. *Hoffnung im Vergangenen* című cikkében Peter Szondi figyel fel arra, hogy az „utánérző” rokonság pusztán látszati, mivel a tartalom éppenséggel tagadja a proustit. Megállapítja, hogy míg Proust az elvesztett múltat, addig Benjamin az elvesztett („múlttá lett”)⁴ jövőt kutatja emlékképeiben.

Mindennek műfaji következményeit, tehát a „3000 oldalas regényfolyam” és a benjamin „prózavers” közötti formai különbség okát abban látja Szondi, hogy „a *déjà vu* költője minden olyan *pillanat*ot megkeres, melyben a gyermekkori élményei ismét felvillanthatók, ezért kell egy *egész* életet elmesélnie. Benjaminnak viszont, a *jövő* nézőpontjából ábrázolva, már csakis azokkal a *pillanatok*kal kell törődnie, amelyekben ott rejtőznek a jövő előhangjai is” (Szondi, *i. m.* 90).

Kiemeléseink talán már önmagukban is jelzik, hogy a mindig pályavonalat ábrázoló elbeszélő múlt idejét és a körképet nyújtó lírikus jelen idejét, tehát az előbbinél az idő, az utóbbinál a tér dominanciájának műfaji specifikumát Szondi úgy magyarázza, mintha a regény a múltra, a líra pedig a jövőre irányított nézőpont szülötte volna – holott nemcsak e két műfaj, hanem bármely műfajú, valódi műalkotás mindig térbeli-időbeli mozgást, konkrét emberi-egyéni „honnan-hová” ábrázol. A távlat, illetve távlatnélküliség ilyen egyoldalúsítása és félremagyarázása pedig arra a sajnálatos tényre világít rá, miként érti félre Szondi, alighogy felfedezte, a Benjaminsnál mutatkozó „anti-prousti” valóságos tartalmát és műfaji következményeit. Úgy látszik, Benjamin epikáról szóló és erősen idevonatkozó megjegyzései szintén sajnálatosan elkerülték a figyelmét: „Egy átélt esemény – olvasható Benjaminsnál éppenséggel Proust-tanulmányában – végre is legalább az élet szférájában eldöntött már, míg emléke annyiban gáttalan, amennyiben csak kulcs mindahhoz, ami (emlékként) követi vagy megelőzi” (*Illuminationen*, 356). Szondi tehát nemcsak az epika szempontjából különösen jelentős,

⁴PETER SZONDI: *Satz und Gegensatz*. Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1964, 89.

előre végiggondolt „vég felőli” válogatást nyilvánítja merőben mennyiségi mozzanatoknak, illetve szubjektív, pillanatnyi hangulat függvényének, hanem — Benjamin Proust-„átköltési” szándékairól szólván — ő maga is meglehetősen szubjektív-hangulati módon tekint el a Benjamin Proust-tanulmányaiába foglaltaktól.

A különbségekről szóló, mélyreható felfedezése ily módon elsőkélyesedik. Közvetlenül alighanem azért, mert mint említettük is, mindvégig impresszionisztikus. Úgy látszik, Szondi saját, továbbgondolásra nagyon is érdemes megállapításait sem gondolta tovább, mégpedig alighanem a negatív dialektikusokéval igen közeli rokonságban álló látószöge miatt, mely szerint ő is eleve „utópikusnak” tartja Benjamin „jövő-koncepcióját”. Voltaképp romantikusnak: kizárólag „a múlt pozitív vonásaiba kapaszkodónak”, továbbá valójában a múlt felé fordulónak Benjamin nézeteit az emberi viszonyok humanizálhatóságáról (Szondi, *i. m.* 91 sk.). Holott éppen ez az, amiről Benjamin hangsúlyozottan mint megvalósíthatóról kíván szólni — ezért bizakodó még a letűnt vagy éppen csak ígéretként előbukkanó műfajokról értekezve is.

„A mesemondás művészete — jegyzi meg Benjamin Leszkov-tanulmányában — éppen azért van kihalóban, mert kihalóban van az igazság epikus oldala, a bölcsesség is. Folyamat ez, amelynek eredete mélyebbre nyúlik. Nagy ostobaság volna pusztán ‘hanyatlási tünetnek’ s még ennél is nagyobb ostobaság merőben ‘modern bomlási jelenségnek’ tekinteni. Sokkal inkább évszázadokon át érlelődő, történelmi termelőerők kísérőjelensége ez, amelynek során a mese fokként kiszorult az eleven szó birodalmából, s a tovatűnőben ugyanakkor új szépség vált érzékletessé” (KP, 98). És még egyet a sok közül, mely Benjamin „tudatos jövőre” irányított nézőpontját a technika vonatkozásában is kétségtelenül bizonyítja: „Így a film az első olyan művészi eszköz — olvasható a műalkotás sokszorosíthatóságát fejtegető cikkében —, amely képes arra, hogy megmutassa, miképpen játszik együtt az anyag az emberrel. Ezért lehet a film a materialista ábrázolás kiemelkedő eszköze” (KP, 390). Szondi analízise — finom meglátásai és rokonszenvező hangvétele ellenére — alighanem említett, egyoldalú feltevései miatt hagyja figyelmen kívül az ilyen és ehhez hasonló benjamini megállapításokat. Úgy véljük, mérlegelésében ugyancsak ezért nyer Benjamin végül is „halálhangulatú allegorikusként” történelmi igazolást, azaz: ténylegesen a negatív dialektikusokéval (főként Adornóéval, aki szintén hasonló, bár jórészt politikai „hangsúly-átcsoportosításokat” hajt végre, és nemcsak Benjamin-, hanem például Lukács-értékelésében is) egyetértő minősítést.

Mindezzel szemben Benjamins még e sajátos „prózaversekben” is hihetetlenül finom műfajérzékenység jellemzi. Már tűnődő, panaszkodó hangütésükkel is a forma keresésének hangulatát idézi fel. Mintha közvetlenül kívánná szemléltetni, hogy a műfaj éppen az a történelmileg mindenkor konkrét forma, amelyben az adott művészi-költői minőség csakis az adott valóságszerkezet „engedte” módon valósulhat meg, ha — egyedi műalkotásként mint egy különös formai-tartalmi egység tökélye — egyáltalán megvalósul. Létrejöttében a művészi tehetség mellett döntő szerepe van annak is, hogy az alkotó folyamat során az ember valóságos, konkrét lehetőségeihez viszonyító, művészi nézőpont az adott emberi viszony valóságos szerkezetéhez eljutni és a pusztá képzeltetés felett győzedelmeskedni tudjon. Mármint az eddig elmondottak után talán nem kell külön bizonyítanunk sem azt, hogy az allegorizálás épp ezen követelménynek, sem azt, hogy Benjamin viszont az allegorizálásnak üzen épp ezért hadat. Az alábbiakban pedig azt nem lesz nehéz felfedeznünk, hogy Benjaminsnak — a modern allegória-elemzések közvetlen előzményeként — miért éppenséggel ilyen sajátos, „formakereső *elégia*kat” kellett írnia.

E specifikus „műfaji szükségszerűség” felismeréséhez azonban mindenekelőtt az elengedhetetlen, hogy Benjamin modern allegória-elemzéseiben a művészi minőség objektív és szubjektív előfeltételeire utaló szavakra is odafigyeljünk, és ne csak a pusztá „nem lehet” passzusaira. Vagy ha ezekben nem, akkor legalább az epikát mint műfajt egyenesen témául választó Leszkov-esszéiben vegyük észre azt, milyen nyomatékosan hangsúlyozza Benjamin, hogy a „görögöknél az epika műsaja Mnemoszüné, az emlékeztető”, hogy „az első számú epikus érték az emlékezet”, „amely a megtörténtet nemzedékről nemzedékre továbbörökíti” (KP, 111). Így talán nem oly nehéz észrevennünk azt sem, hogy a benjamini „anti-Proust”-mемоárok voltaképpen témája — ha úgy tetszik, „antitémája” — épp e különös, kollektív emlékezetnek az egyedi-részlegessel való szembeállítás. Nem az „időélmény” vagy az emlékezet általában, hanem a nembeli kifejejtővel szemben a nembeli rögzítő memória a tárgy itt, és konkretizálása a tartalom. Benjamin ti. nem a jövőt tekintí múltnak, hanem — az objektív időfolytonosságnak megfelelően — múlt és jövő közti szakadatlan átmenetnek a jelent. S éppenséggel

az adott ellenséges, múltat őrző-konzerváló jelen az, amelyet e memoárképekben minden elvesztegetett egyéni múltért felelősnek, és ez utóbbi az, amit a valóban humánus jövő szempontjából objektíve is elvesztegetettnek, a történelmi haladás szempontjából elutasítottak tekint. Egy olyan konkrét teret és időt idéz fel az emlékezőfolyamat jeleneként és (múltbeli) tárgyaként, mely osztályszerűen kisajátított, és a tevékeny egyén számára *ezért* nem elsajátítható, a gyermekkor felnőtté teljesülését *ezért* kínálja csakis úgy, mint emberi be nem teljesülést. Benjamin tehát a „befejezetlenségében megrekedt tartamnak”, a „tisztán kontemplatív” elsajátításnak elsősorban a *realitása ellen* hadakozik, és emberi lényeggé abszolutizálásának hazugságát elsősorban mint a *realitást konzerváló eszközt* bírálja. Ennek jegyében vállalkozik hamis ábrándvilággá „összesterkedett folytonossága”, az epikává stilizált „örökjelenű tiszta bensőség” humánus visszavételére – emlékező „prózaverseiben”.

A kisfiú számára, aki élénk lép bennük, mindenekelőtt a jelenének előtörténetét rögzítő, „hivatalos emlékezet” őt kirekesztő, hivatalos jelképei idegenek. Ezért járklal idegenül a hozzájuk tartozó térben is: „Milyen reménytelenül tért vissza szerelmem minden tavasszal Lajos Ferdinánd herceg iránt, akinek lábánál ott pompáztak az első sáfrányok és nárciszok. Egy vízesés, amely elválasztott tőlük, oly elérhetetlenné tette őket számomra, mintha csak üvegbara alatt állanának. Hát igen, ami fejedelmi, az igen hidegen trónol a szépségben” (*Tiergarten*, KP, 30).

E hideg szépségű „fejedelmi parklabirintus” közvetlen előteréül nagyon is köznapian tarkálló bérkocsikörző szolgál, a közelben lakó „Ariadne” otthonát pedig olcsó jelképek és olcsó bölcsességek – szecessziós kariatidák és „a jó polgár” érényeit hirdető jelmondatok – őrzik. A humánus emlékezet fényében a felidézett táj és az emlékező érzelem egymáshoz nem illeszkedőnek, diszharmonikusnak bizonyul: a táj nemcsak a gyerekkor s az első szerelem poézisét, hanem mindenféle poézist és egyénit tagadónak: a felnőtt émociók fényében az egykor „elérhetetlenként” csillogó a *dekoratív banalitás* fakó színterének.

Egy másik kép az előtörténet más jelképeire, diadaloszlopra, diadalünnepre, diadalalbumra emlékezik, és ugyancsak diszsonáns, már-már groteszk együttesben idézi fel a bennük részt vevő eleven és képmás-figurákat, melyeket „az égbolt mintha fekete kerettel vett volna körül”. Illetlenként, baljós hétköznapi felfokozódásaként vetül itt elének az ünnepi. És az emlékező által *elutasított emlékként*: „Mert Sedan után ugyan mi jöhetett még? Számomra úgy tűnt, mintha a franciák vereségével maga a világtörténelem hullt volna dicsőséges sírjába, s fölötté ez a diadaloszlop lenne a síremlék, az ide torkolló győzelmi fasorral együtt” (*Diadaloszlop*, KP, 35 sk.).

Mindez erősen, s mint látható, erősen tagadó módon emlékeztet a gyerekszerelmem prousti színhelyére, illetve *Az eltűnt idő nyomában*-beli Combray jelképeire. Tudjuk viszont, hogy Proust a templom szentjeivel és királyaival csakúgy, mint képeskönyvének V. Károlyával – a szubjektív „megfelelések” végtelen tükörsora révén – könnyedén azonosul. S a „felejtést szövő” hasonlatrendszerrel „álomtöredékként, változatlanóságban feltámasztott” Bois de Boulogne nemcsak a gyermeki szerelmem egykori sugárzásának, hanem a dologi vagyon, a pénzfétis talmi ragyogásának felidézett fényét is magán viselve lesz egyértelműen a szépség terévé, és *mindkettő* kihunytaával profánná, mindörökre elvesztetté a prousti visszaemlékező számára.

A benjamini ellenképekben viszont elsősorban az tűnik szembe, hogy a szépség megmarad – mégpedig éppenséggel azáltal, hogy a pózában tetszelgő dologi a visszapiillantó *emberi emlékezés* fényében visszatásztónak bizonyul. Az „anti-prousti” megvalósításának módszere tehát e benjamini „ellen-memoárokban” mindenekelőtt abban áll, hogy a „bensővé” tett dologit, a Proustnál ezoterikus tér-, idő- és tájtöredékeket Benjamin exoterikussá, „külsővé” teszi, és egy ettől a „külsőtől” szubjektum voltában elkülönülő és kritikus távlatból emlékező kommentátorrá önmagát. Az érzéki képmás, ami így létrejön, már nem egyén–tárgy „megfelelés”, hanem egy konkrét és *ellentmondásos* egyén–tárgy *viszony*. És mert – hogy Benjamin szomorújáték-tanulmányát idézzük – ez valóban „az az igazság, amely megőrzésre érdemes”, így valóban ez az a „szép, amelyben *bensőleg* van valami, ami valóban méltó a tudásra” – és Benjamin kísérlete ennek a szépségnek – itt, a „nemcselekvés történelmi színterén”, az ő nézőpontjából egyedül lehetséges realista – *elégikus* – formában való helyreállítására törekszik. Később majd leszűrhetjük, hogy milyen sikerrel.

Mindenesetre, tér-elem és szubjektív reflexió (tájbeli, emberi és dologtöredék) itt nem mosódhat minőségi azonosságként egymásba „egy belső közlekedést elősegítő kis ösvényen”,⁵ és egy illuzórikus,

⁵ MARCEL PROUST: *Az eltűnt idő nyomában*. Budapest, Európa, 1967, II, 435.

„anyagtalán birtokbavétel”⁶ címén nem kódósítható el az objektív világ valóságos emberi meghódításának áru-akadályait: a dologi alávetettségű egyén számára való el nem sajátíthatóságát. Ismeretes például, hogy ama „belső közlekedést elősegítő kis ösvényen” miként siet egymás felé, s „identitását átláthatatlanná” téve, miként mosódik össze egymással táj és egyén a húsvéti vakációzás prousti emlékképeiben úgy, hogy mindkettő az egyszeri és egyedi „élmény” szigetelő fiolájába zárt, meghitt-képzeti privátbirtokká tett töredékké változott közben. A megfelelő benjamin ellenmozaikban viszont éppenséggel az idegenség, a kizáró el nem sajátíthatóság tereként válik láthatóvá az adott társadalmi szintér és ennek kontrasztjában az emlékező egyén valóságos identitása. Ő az, aki felfedi előttünk, hogy világában minden, ember által körülhatárolt tér önmagáért valóvá lesz itt, és így áll szemben az emberrel.

És Benjaminsnál az egyéntől távolodó különvilág lakóivá váltak az általa s mozgása céljának szolgálatára gyártott tárgyak is: „Állomás, ez a szó úgy hangzott, mint állandó szállás, ahol a lokomotívok otthon kell legyenek, és ahol állomásoznak a vonatok. Távoltság nem volt továbbra, mint az a köd, ahol síneik összefutottak. De a közelebbi is, amelynek pedig még fogva kellett volna tartania engem, most hátrált előlem. Ami emlékezésemre kínálkozott, most csak egy megváltozott lakás volt már. Felcsavart szőnyegű, porvédős csillárú, vászonhuzatos”, amelynek „poros padlója esetleg tolvajok lábnyomát őrzi talán épp azzal egyidőben, hogy a mi lépteinket őrízni kezdi ez a vonatlépcső itt... Így esett, hogy valahányszor távol voltam, mindannyiszor otthonalanként tértem meg otthonomba stb. stb.” (*Abreise und Rückkehr*, Illuminationen, 301).

Az emlékezés látszólagos érzelmi-hangulati egyoldalúsága, mely a vakációzó gyerek boldogságáról „megfeledkezve” csakis az idegen környezettel szembeni riadtságát emeli itt ki, hangulatilag, tartalmilag önmagát indokolja: a felnőtt humánus valóságos emlékezetében, egy elképzelt pálya és egy tényleges „sehonnan-sehova” reális kontrasztjának s ekképp az adott világgal szembeni, humánusan érvényes ítéletnek bizonyul. A felidézett tárgyiasságot az emlékező egyén egyszerre nyilvánítja sajátjának, s ugyanakkor tiltakozva, mintegy el is tolja önmagától, s így a humánusan értékelő ember önnön múltjához való viszonyát teremti meg vele. Így ez az egykor konkrét társadalmi tér, mint egy történelmi folyamat mozzanata, bár annak idején az egyén számára nem volt szabad, most, megismerése és ítélkező kritikája tárgyává téve, az emberi egyén immár „szabadon néz szembe vele”. Kívált, ha formálása tárgyává is akarja és tudja is tenni, mint Benjamin, eltökélten. Így a társadalom valóban aktivitása mozgástereként tárul az egyén elé, s nem mint a privátosság szűkös szférájába beszorult „széplelékekkel” illuzórikusan eggyé olvadó tér; az író itt az emlékező szubjektumot nem zülleszt merő tájtöredékké, csakis térdarabkákból kibonthatóvá, hanem katartikus felemeli: tudatos szembenállóvá, legalább kritikával változtatóvá, öntudatos emlékezővé formálja.

Mindez tehát – mint említettük, s némiképp talán már bizonyítottuk is – valóban a „nemcsak magának és magáért” emlékező író direkt hadüzenete a *mémoire involontaire* ellen, közvetlen tiltakozás az embervolt önfelfedése, emlékezete dologi fetiszizációja, a privát lét emberivé abszolutizálása ellen. És ahogyan Benjamin ezzel kapcsolatban *tartalom és műfaj* összefüggését szintén nemcsak a kor, hanem az *egyéni állásfoglalás* függésében – a *pártosság* értelmében – is felveheti, az egyben példa arra, hogy a műfajérzékenység a tehetség mellett jellem, világnézet és aktív társadalmi rendezőelv kérdése is művésznél és műkritikúsnál egyaránt. Benjamin már idézett megállapítását a tudattalan emlékezetéről ilyen vonatkozásban érdemes itt újra és bővebben idéznünk: „A prousti mű nyolc vaskos kötete eléggé foglalat ad arról, hogy modern korunkban miféle manőverek árán lehetett csak az elbeszélő figuráját újra életre kelteni... a *mémoire involontaire*... a minden oldalról elszigetelt magánegyen leltárából került elő. A szó valódi értelmében vett tapasztalatról csak ott beszélhetünk, ahol az egyéni múlt tartalmai a közösségihez kapcsolódva rögződnek meg az emlékezetben... ez az, amire Proustnál még csak gondolni sem lehet” (KP, 233 sk.).

Felvetett kérdésünk szempontjából természetesen nem közömbös az sem, hogy Benjamin itt (és elemzéseiben számtalan helyen egyebütt is) a tapasztalat fogalmával voltaképp félreérthetetlenül arra utal, ami a művészet funkciójának lukácsi meghatározása óta mint kollektív emlékezet és öntudat vált ismeretessé. Ennek jegyében kívánja Benjamin a Proust-féle, szubjektív idő- és énkonzervet szinte egyértelműen és a lehető legközvetlenebbül „kollektivizálni”: a közösen tapasztalhatónak-megélhe-

⁶ PROUST: i. m. 304.

tőnek tárgyi jelképévé átformálni. Gyermekkori sült almája ilyen szempontból tekinthető valóságos „ellen-madeleine”-nek: a múltat érintetlenül tároló, prousti teasütemény-fétis defetiszáló ellenpéldájának.

A felidézett – benjamin – emlékkép már bevezetőjében is a tegnapi ízek és illatok kritikus-felnőtti újraértékelésére utal: „Mindenkinek megvan a maga tündére, akihez kívánságot intézhet. A baj csak az, hogy kevesen tudnak kívánságukra visszaemlékezni, s épp ezért későbbi életükben csak kevesen képesek felfedezni, hogy vajon a kívánság teljesült-e.” És a gyermekkori sült almára és kívánságra felnőtti módon emlékező egyén most már kideríti az „egykor” hazugságait. Sem a sültalma-illatba burkolt világ nyájassága, sem a tündér „bátorító üzenete” nem bizonyult igaznak, mivel „hiúnak bizonyultak azok a remények, amelyeket az állással és a biztos kenyérrel kapcsolatban tápláltam” (*Téli reggelek*, KP, 37 sk.).

A művészileg felidézett tárgy – tanúsítja az „ellen-madeleine” – nem lehet „örökös mégegyszerre”, az egykori boldogság képzeleti, „örökös restaurációjává” (*Illuminationen*, 367), mivel a valóságban sem az. Marxszal szólva – „a felnőtt nem lehet újra gyerekké, csak gyerekessé”, azaz: az emlék nem lehet azonos az adott tárgyról alkotott egykori benyomással, hiszen a tudatfejlődés is időben zajló, irreverzibilis folyamat. A tárgy az emberé, s ezért az emberi egyén adott jelenének nézőpontjából színeződik és értékelődik át a mindenkor hozzá fűződő emléktartalom, és formált hasznossága érvényesítésének lehetőségein méretek meg a jelen és a tárgy maga is csak ebben a vonatkozásban: nem mint az énből hiányzó vagy vele változatlanul (emléktárgyként vagy akár emlék-árnyként) újraegyesülő, hanem mint a tevékeny egyén célátételezésének használható vagy használhatatlan eszköze vagy mozzanata.

És ahogyan épp ebben a vonatkozásban múmiává aszalódva a sült alma (-íz és -illat), éppúgy bizonyul éppenséggel sutbadobottan valóságos emléknek *A betűdoboz* is. Ez szintén egyszerre volt gyermekkor és ígéret, és a felnőttkorban újra, illetve igazán felhasználni szintén lehetetlen: „az én képességeim írásban és olvasásban jelentkeznek, így mindabból, amivel gyermekéveimben találkoztam, semmi sem kelt bennem forróbb vágyat, mint a betűdobozom... Így álmodhatunk arról, hogyan tanultunk meg járni. Ez azonban már nem segít rajtunk” (KP, 56 sk.).

Az elmondottak után aligha lehet kétséges, hogy Benjamin e memoárképekben is a szűkös, „elit”-érdekű mű-áru-lehetőségeivel szemben a közérdekű írás társadalmi nyilvánosságáért, a közös-ségért tevékeny írástudó „boldogabb énekéért” perel. Gyermeki magányára sem egy kirekesztő Társaság, hanem egy kirekesztő társadalom viszonylatában emlékezik. S nem egy pusztá jelenléttől, hanem egy tevékeny részvételtől való megfosztottságra, egy olyan „közösségre”, amely ilyen értelemben kiközösítő: „Akár az ördög Schlemihl Péter árnyékát, a tanító az óra elején kihúzta a nevemet a névsorból. Nem is vett rólam tudomást. Lopva mégis együtt dolgoztam velük a csengetésig. De ez nem sokat ért” (*Későn érkeztem*, KP, 37).

Így áll helyre természetesen az egyének egymással szembeni, konkrét „identitása” is. A prousti, „eltűnt időben” a Combrayban lakó, gazdag nagynéni és szolgálója mind „személyi”, mind sajátos, „természeti” vonatkozásaikban (s főként egyéniségük e kettősségében) – voltaképp egymás lenyomatai: mindkettő „önmagát homályban hagyva hasonlatos”. Benjamin, Steglitzer-strassei ellenképük viszont oly módon teremt hangsúlyozott – valóságos társadalmi helyzetük meghatározta – emberi érték-különbséget kettejük között, hogy a szolgáló tevékenységének pusztá tárgyává teszi a pusztán csak fogyasztó úrnőt. És az utóbbit ilyen „gazdag nagynéni” minőségében pusztá természetét: „stiglicnagynénivé”. E típus világképét pedig úgy érzékelteti Benjamin, hogy a prousti változatához „hasonlatossá” törpített, s hozzá folyvást „belátogató”, valódinak festett álkülvilágot ő valóban törpévé és nemigazivá változtatja: miniatűr bányát magába záró, üvegkocka-játékszerré, szemmel látható utánzattá, személyi birtoktárggyá, csakis „kisvilágban” szemlélhető, vitrinben őrizhető, szubjektív emlék-limlommá. Ilyen „rokon” tárgyként: mint pusztá privátrelíkvia és haszontalan emléklimlom tárul elének, tétlenül birtokló mivoltában maga a nagynéni is – kivált szolgálója tevékeny, emberi jelenlétéhez viszonyítva. E szolgáló itt, épp ezért, maga lesz „gazdává”, a vagyoni „örök-hagyóval” szemben emberi örökség-átadóva: „Ezek a szolgálók rendesen keményebb felépítésűek, robusztusabbak voltak, mint gazdáik, és pedig nemcsak testileg. Így bizony előfordult, hogy a szalon ott benn – bányájával és csokoládéjával együtt – jelentéktelenebbnek tűnt számomra, mint az előszoba, ahol az öreg szolgáló, míhelyt beléptem, mint holmi súlytól szabadított meg télikabátomtól,

és amikor távoztam, sapkámat olyan mozdulattal nyomtam homlokomba, mintha csak meg akarna áldani" (*A Steglitzer-Strasse* stb. KP, 39).

Bármely, valóságosan hasznos tevékenység humánus értékének e benjaminii kiemelését bizonyos vallásos (chassid) hagyományok „hatásával” magyarázzák a negatív dialektikusok — mégpedig lényegileg lekicsinylőn, mivel ők maguk tagadják bármilyen emberi örökségátvétel lehetőségét, a misztikumot kivéve. Az objektívtárgyak emberi hasznossága — ez az, amit manapság — áru mivoltuk miatt — már a mindennapi használati eszközök vonatkozásában is, jobb ügyhöz méltó hévvel és a végtelékig abszolutizált módon tagadnak Benjamin egykori munkatársai, és ez az, amiért — a dologihoz idomuló, „mimikri”-léttel szembesítve — egész művében síkra száll Benjamin. A legtöbb figyelmet nemcsak Baudelaire- és Proust-, hanem Kafka-elemzéseiben is a dehumanizált tárgyiasságnak, az „embertől elfeledett tárgyak démonná züllésének, identitásvesztésének” szenteli. Emlékezéseiben pedig a kispolgári otthon belvilágában teszi láthatóvá e „tárgy-démonokat”: azon egyetlen térben tehát, ahol a kispolgár úgy érzi, „szabadon” mozoghat — a pusztá birtokos passzív szerepében. És Benjamin bemutatja a passzív emberrel szembeni dolog, a „birtoktárgyfétis” sajátos „agresszivitását”. A kisfiú fantasztikus élményein átszűrődve teszi láthatóvá, hogy a tárgytól túlszűfolt privátlakás az ember számára nem menedék, hanem nyűgöző börtön: „Itt körül voltam zárva az anyagi világgal” írja a *Búvóhelyekben*. — „Az akasztott ember számára válik így tapinthatóvá, hogy a kötél és a faanyag mit jelent”. A legtriviálisabb tárgyak lesznek itt hirtelen démonokká, és a kisfiú, noha otthon van, mégsem pajtásaival vív valóságos játékharcot, hanem ama démondolgokkal egy képzeletbeli-komolyat. Mert úgy érzi, hogy mihelyt csakis velük áll szemben, e tárgyak nyomban magukba nyelhetik őt, valóságosan eltüntethetik, mint holmi túlságosan is jól sikerült mimikribe. És így búvóhelyén inkább „meg se várta, hanem a felszabadulás harsány rivalgásával maga előzte (találta) meg a hunyót” (KP, 45 sk.).

A személyazonosság igazi forrása, az „embertől elfeledtség” bénító hatalmának valódi ellenhatalma — helyesbíti itt a dologi viszonyulásmód abszolutizált tükörképeit Benjamin —: az *emberi közösséghez menekvés mint aktív részvétel*. És egy gyermeki közösségben ilyen, valóságos identitást biztosító részvétel a játékszerep. De a játékszerep felnőtt komolyanvétele nem: „Kivetkőztem mivoltomból, mert mindenhez hasonlónak váltam, ami körülvettem” — írja a gyermekkor, „egész, félresikerült szemléletét” bíráló, *Rehlenanyóka* című memoárképben. Itt a hamis tanítású mese lesz dologi hatalommá, betű szerinti értelemben is „szómagiává” a kisfiú felett. Épp így a szűkös mozgáster illuzórikus kitágításának valóságként való rögzítése: a fényképész egzotikus tájakat idéző kelléktára, a montírozott környezethazugság, melynek nyomasztó önkényével szemben az illeszkedő pózba kényszerített gyerek hasztalan kereste önmagát: „tanácstalanná váltam, ha azt követelték, hogy magamra hasonlítsak ilyenkor”. Mert az ember festett „külvilága” merő magánykelléktár, mellyel az egyén voltaképp önnön konkrét társadalmi mozgásterére elől bujkál, s „ezzel saját magát tünteti el”. Akár ama híres kínai mandarin, aki korának nyomasztó valósága elől menekülve, festménye kétdimenziós világába sétált bele végül, s enyészttette el valóságos emberi viszonylataival együtt valóságos emberi énjét is teljesen (KP, 48 sk.).

A benjaminii anya „oválalakú ékszere” — Az *eltűnt idő*-beli anya ruhája „szalmafonatú zsinórdíszének” transzcendens démonosságával szemben — „humánus fétis”, mivelhogy a két tárgyat ugyan mindkét mű írója fantasztik. „Üvös erővel ruhazza fel, de Benjaminsnál valóságos, embert szolgáló funkcióban szerepelteti a felidézett gyermeki képzelet. „Kettős hatalmú talizmánna” lesz, mely „szervező középpont” és „oltalmazó” ama Társasággal szemben, mely magánvalóságában „a járkálás és a beszélgetés bugyborékolásában úgy tűnik el, mint a szörnyeteg . . . Vak volt ez az osztály korával és a színhellyel szemben, vak táplálékszerzés közben, vak cselekedeteiben”. Vak — szó szerint a *világtalan*ság, a nemvonatkozás, az egocentrizmus értelmében: a gyerek — akár ama, embertől függetlenedettnek, öncélúnak látszó pályaudvarét és otthonát — érzi ezt az elidegenedettséget, s ezért azonosítja a nem közösségként összehányódó emberi közeget a fenyegetővel, démonnal.

A benjaminii Anya figura általa legyőzője a démonnak, hogy a merő rituálét humanizálja, s nemcsak azért, mert célos szervező tevékenysége tárgyává téve, létrehozza a társas összefüggést. Hanem, sőt (a gyermeki visszaemlékezés szemszögéből) főként, mert fiát — az estélyt, sőt az ültetési sorrendet is előkészítő, mérlegelő-értékelő munka részesévé téve — bevonja a győzelembe. Az Anya nem kirekesztő, hanem bekapcsoló-bevonó, tevékeny szerephez juttató, az Anya tárgyai ezért a humánus, az emberi viszony vonatkozásai. Személyisége ezért szelídíti nemcsak az „ovális alakú ékszer”, hanem a csipkekendőt is — ama prousti, „gonosz” muszlinruhával szemben — nyájas

hatalommá, búcsút-círógató mivoltában közvetítővé, mely által a kisfiú a tőle messze zajlónak is részese marad: csipkekendőben távozó anyja „szépséget és közös időt ejt [a fiú] dunnája redőibe” (*Társaság*, KP, 52 sk.).

Profítóél és céltalanság, emberi cél és ennek ellentmondó társadalom – e kettősség folytonos szembeállításával találkozunk tehát ezekben az ars criticát és ars vitae-t tisztázó emlékekben. E kettősséget szem előtt tartva veszi elő Benjamin sorra-rendre a prousti emlékmozzaikok számos jellegzetes „időfétését”, és deríti ki ama „*déjà vu*”-ról (már látotról), hogy csak mint *revu* (újralátott) lehet emberi emlék, hogy a visszatekintés a múltnak csak valóságos, szépet és rútat egyaránt felfedő elemzése révén emberhez méltó emlékezés. Csak így közvetíthet olyan tanulságot, amely a múltat nemcsak szubjektívisztikusan „interiorizálni”, hanem szubjektum-objektum viszonyként humánusan ábrázolni és értékelni is tanít, és ekkép a jövőről nem lemondani, hanem azt előkészíteni. (Megvetni például a múltat *Egy halálhír* kapcsán, melyet nem „az” „Oidipusz-komplexus”-beli apa, hanem egy konkrét, képmutató s a képmutatást erkölcsi normául elfogadó apa közölt annak idején meghamisítva: „szívszélhűdössé magasztosítva” egy távoli rokon szifiliszhalálát [KP, 42 sk.].)

És ha az előbbi képekben a prousti, e legutóbbiban pedig baudelaire-i, karkai „ellentematikára” vélünk ráismerni, akkor *A vásárcsarnok* és *A hold* címűben talán a korai, Zola-féle naturalizmust, illetve a késői, a szürrealista naturalizmus hangulatát idéző és defetiszáló „ellenképekre” bukkanhatunk. „Ne gondoljuk, hogy vásárcsarnok – írja a halmozódó áruk e kiállítási csarnokáról –, inkább a megvásárolható Ceres istenasszony papnőinek” temploma. „Vajon nem maga a vásár valamilyen istene dobta-e ölkébe az árukat: bogycát, kagylós rákokat, gombákat, hús- és káposztahegyeket, miközben láthatatlanul közösült velük? Ők pedig átadták magukat neki, miközben . . . hallgatagon mustrálták a háziasszonyok sorait, akik megrakodva táskákkal és hálókka, igyekeztek porontyaikat átkormányozni a síkos, bűzös utcákon” (KP, 44). Itt a kofák dologi termékenységnajádként mindjárt áruformában szülik az enniavót: a munkamegosztás természetistenévé nőtt áru az ember terébe, testébe s funkciójába még mintegy beleköltözik. Egy másik képben viszont ez a világ mindenestül porszemmé semmisül.

E másodikban ugyanis Benjamin – a bemutatott földi viszonyok konkrét törpeségének összefüggésében – a szürrealizmus hangulatát és közvetlen forrását idézi kritikusán. Az emlékező egész életét hirtelen mintha kozmikus álomperspektívából venné szemügyre, és ebben az „úrtótálban”, az „egyén éjszakai környezetének aprócska életjelei” közepette – a Föld lényegül át a Hold mellékbolygó-jává. („A szürrealisták Párizsa – írja később *Der Sürrealismus* c. esszéjében – szintén kisvilág, kozmoszá nagyítva”⁷.) És a fenti memoárképben: „nem is csoda, ha a Hold ezzel a léttel könnyűszerrel el tudott bánni”, hiszen a Földön minden-minden múlttá válik, amelynek hangulati tónusát az álomban mindvégig tartó kínzó fogfájás adja meg, mint holmi kísérőzene. („Az álom az egyént, mint holmi odvas fogat, kilájtja a világ eresztékeiből” – olvasható az előbb idézett Szürrealizmus-tanulmányban 202.) Ilyen, „fogfájós múlttá” lesz minden a Földön – közli ismét a memoárkép –, amíg lakóinak kezéből „az élet célja kicsúszik” (KP, 61 sk.).

Akárcsak Hesse, Thomas Mann és újabban Styron és Semprún, Benjamin is mintha egy emberi műfaji „visszavételre” vállalkoznék a *Gyermekek* emlékfüzérében – amelynek most ismertetett néhány darabjából is kétségtelenül megállapítható annyi, hogy szerzője „visszapillantótükre” pontos, diagnózisa – műről és társadalomról egyaránt – helyes, ítélete igaz. Mondhatjuk-e mármost, hogy – a felsoroltakkal szemben – ő azért juthat el csak az elégia (tehát itt is: az átmenet, líra és epika „köztes”) műfajáig, mert túlságosan is közvetlenül az írói előképekre utalva kívánt korrigálni? Mondhatjuk-e, hogy „ellentett” emlékeiből azért futja csak elégikus „prózaversekre”, mert amíg Mann, Hesse, Styron konkrét típusok rossz, de mégiscsak konkrét cselekvéspályáját és Semprún pozitív, kommunista hőstípussal a prousti „széplék” pozitív művészi ellenképét, addig Benjamin pusztán a nemcselekvés „társadalomlélektani” forrásának elégikus vádiratát formálta meg művészileg?

Mindebben természetesen sok igazság lenne, csak épp a „művészi” jelző volna hamis, s talán az elégizáló irodalomkritikai esszé, vagy egyszerűen, *esszé-elégia* a találébb, igazabb. Mert Benjamin még a legsemélyesebbet visszaidézve és mégoly érzékletesen felidézve is csak interpretálni akar. Nem

⁷ WALTER BENJAMIN: *Angelus novus*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966, 200.

barokkosan „kommentálni”, hanem az antihumánus eredeti művet humánusan átfunkcionálva szemléltetni. A nembelit kiemelni és nem a lényegül ábrázolt partikulárisat továbbtördelni. A lényegről szól, s magáról és formailag zártan, de nem teremt „új, valódi világot”, hanem bizonyos emberi szituációk már megformált, művészi előképeire közvetlenül utalva *korrigál*. Nem új, konkrétan ábrázolt élettartalom, csak eltérő szemlélet alapján „javítja” a formát: a helytelennel szemben a helyes szemlélődés módját mutatja — ugyanazon szituáció vonatkozásában. Művészetkritikus, aki már meglevő művészi magatartásmódokat és műalkotásokat *bírál* elégikusan: idézetek nélkül is a lehető legközvetlenebbül a polgári dekadencia sajátos „démonológiáját” defetiszizálja e memoárképeiben is. Ezek tehát, ilyenformán, „műfajukat” illetően nem sorolhatók a művészetek közé, hanem inkább a gondolati formán belül tekinthetők — ismét — átmeneti típusú írásoknak, sajátos, művészetfilozófiai ihletésű karcolatoknak, esszé-elégiáknak. Elégikus pátoszuk pedig onnan származik, ahonnan a többi: Benjamin emberi felelősségtudattól áthatott állásfoglalásából, és afeletti végtelen bánatából, hogy a szépek szánt mű nem tud humánusan, tehát valóban széppé lenni, mert a művész — olykor rövidlátón, olykor megalkuvón — nem akar következetesen kitartani amellett, hogy kortársainak igazán hasznára legyen. A közvetlen módszer viszont — ahogyan a csattanókra kihegyezett, aforisztikus forma, az érzelmileg is sürgető, „sörkoló” hasonlatrendszer — ahogyan a többi írásban, úgy itt, az adott irodalmi formák alkotói „előttjének” szubjektív emlékképeken átszűrt és szintén csattanókra kihegyezett bírálatában — tehát ezekben a karcolatokban is abból ered, hogy Benjaminsnak ott és akkor életbevágóan sürgős volt a változtatásra buzdító, józan emberi szó társadalmi hatékonyságának megnövelése.

IV. Átpolitizálás

Írni, alkotni úgy, hogy abból *közvetlenül* politika legyen. Ez az, ami sürgős volt Benjaminsnak, de nem pusztán „saját bőre” mentése miatt, hanem mert érezte, hogy a rá leső gyilkos hatalmak az adott történelmi órán — létében és kultúrájában — magát az embert fenyegetik: „Fiat ars — pereat mundus», hirdeti a fasiszmus, és mint Marinetti vallja, a háborútól várja a technikával megváltoztatott művészi kielégítést. Ez nyilvánvalóan a tökély fokára emelt l’art pour l’art. Az emberiség, amely egykor Homérosznál az olümposzi istenek szemlélődésének tárgya volt, most magára maradt. Önleidegenedése elérte ezt a fokot, hogy saját megsemmisülését elsőrangú esztétikai élvezetként élje át. Ez a helyzet a politika fasiszta esztétizálásával. A kommunizmus erre a művészet politizálásával válaszol.” (KP, 334.)

Ezért — tehát az idő parancsát *Brechtel együtt* érezve, és nem Brecht pusztán „hatására” — kívánja közvetlen politikai fegyverré tenni a művészetet Benjamin. A létében közvetlenül fenyegetett mindig sürgötett: a fasiszta veszély órája ezért az írástudónak sem a szemlélődés, hanem a sürgős cselekvés és a dolgozók széles rétegeivel való együttcselekvés órája. Azon felismerések ideje, amelyek révén ritka világossággal döbbenhet rá minden becsületes alkotó, hogy az emberiség objektív nagyságrendjében „a művészi érdek és a politikai érdek mennyire azonos” (KP, 186.). Ugyanezt párizsi előadásában — a forma meghatározottságaként — a következőképpen fogalmazza meg Benjamin: „Szeretném önöknek megmutatni, hogy a költészet politikai tendenciája csakis akkor lehet helyes, ha irodalmilag is helyes. Azt jelenti ez, hogy az irodalmi tendenciát a politikailag helyes tendencia mindig magába rejt. És azonnal hozzá kell tennem: ez az irodalmi tendencia, melyet implicate vagy explicite tartalmaz minden *helyes* politikai tendencia, — ez és nem más adja meg a mű minőségét.” (Lesezeichen, 352–353.)

A művészet közvetlen politikai eszközzé tétele benjamini és brechti koncepciójának elemzésével (szubjektív erőnyeinek és objektív hibáinak kimutatásával) ehelyütt nem foglalkozhatunk.

A művészet közvetlen átpolitizálásának szándéka ennyiből is jól látható mindkét utóbbi idézetben. De ezzel együtt az is jól látható, hogy Benjamin ezúttal már nem pusztán kultúrértékeket kíván átmenteni, hanem a gyakorlati forradalmi harcban részt venni — végre társadalmilag hasznosíthatónak érzett „képességeivel, amelyek írásban jelentkeznek”, és olyan elszánással, hogy immáron semmiféle „tanító”, se „ördög” által nem hagyja magát „kihúzatni a névsorból”.

S ha most ismét utalunk Lenin már idézett cikkére, mely egy polgári-demokratikus forradalom kellős közepén messzemenően a történelmi *usus* gyakorlati szolgálatában akart minden haladó igényű

publikációt, igenis, a forradalmi követelések szolgálatába állítani, akkor bizonyos további mozzanatok is megértünk. Így például azt, hogy a fenti alapszituáció és politikai elszánás aspektusából válik érthetővé, miért jellemezte épp az akkor legaktívabb, leghaladóbb művészi áramlatok képviselőit bizonyos fokig jogos türelmetlenség az antifasizmusukban nem eléggé közérthető, nem közvetlenül mozgósító művészeti (többek között a manni) teljesítményekkel szemben. „Ne szavakban légy most humánus, De állj közénk tudós barát” — a munkásmozgalomból jólismert, sokszor énekelte *Landsknecht*-dal e két sorában is megnyilvánuló sürgetés ihlette a humánus védelmezői előtt egyértelműen világos, legfontosabb művészi mondandó új formáit ekkoriban — többek közt Brecht epikus színházát, tandrámáit, drámaelméletét is.

„Vers, eredj, légy osztályharcos!” — írja le József Attila a fasizmus negyedszázados magyar éjében, költészetével szintén közvetlenül is élesztgetve az akkor aktuális osztályharc tüzeit. Nem kell tehát semmiféle külön „ráhatás” hipnózisának tulajdonítanunk, sem valamiféle „értelem-haza” elárulásának, hanem valódi hazatalálásnak felismernünk azt a tényt, hogy Benjamin azon értelmiség útjára lépett, amely az aktív és frontális antifasizista harcot választotta Európában.

E program érdekében válik Benjamin szenvedélyes szószólójává Brecht politikai színházának, lelkes hívévé — az áru vonatkozásában elvetett, de politikai vonatkozásban mozgósítónak vélt — színpadi „sokkhatásnak” és finom tollú kommentátorává Brecht politikai költészetének: „Ismeretes, hogy a kommentár különbözik a mérlegelő, fényt és árnyat elosztó méltatástól. A kommentár a szóban forgó irodalmi alkotás klasszicitásából és ezzel együtt már egy előítéletből indul ki. Az is megkülönbözteti a méltatástól, hogy kizárólag az alkotás szépségével és pozitív tartalmával foglalkozik. Mindamelllett jellegzetesen dialektikus eljárás ezt az archaikus és ugyanakkor tekintélytisztelő formát olyan költészet szolgálatába állítani, amely nemcsak nélkülöz minden archaikus vonást, hanem vitába is száll mindazzal, amit ma tekintélynek tartanak. Ez az eljárás megegyezik azzal, amit a dialektika egy rég ismert elve így fejez ki: a nehézség leküzdése annak halmozása révén. A jelen esetben leküzdendő nehézség abban áll, amit ma a líra olvasása egyáltalán jelent. Mi lenne, ha ezt a nehézséget azzal kísérelnénk meg elhárítani, hogy egy-egy ilyen szöveget teljességgel úgy olvasnánk, mintha sok próbát kiállt, gondolati tartalommal terhes — egyszerűen: klasszikus szöveggel volna dolgunk?” (KP, 188.)

Figyelemre méltó szöveg, mindenekelőtt abban a vonatkozásban, hogy egyszerre önti hajszálpontos fogalmi formába valamely formula dogmatizálásának és a benne való őszinte hitnek, tehát voltaképp vallásos elfogadásának, vagy ha úgy tetszik, a „forradalmi” avantgarde tipológiájának szubjektív (alkotói, befogadói) és objektív (tárggyá formált) szerkezetét.

Figyelemre méltó a szöveg továbbá a szomorújáték-tanulmány bizonyos megállapításaival összevetve is. Ott Benjamin a kommentárt voltaképp mű-pótléknak, „a megmentett mű romos formájának” minősíti — s jól láthatjuk, hogy itt a társadalmi érdekű mű igazságát népszerűsítő formának vallja és vállalja a kommentárt büszkén — mégpedig az ott leírttal azonos módszert közvetlenül „átfunkcionálva”. „Nincs szépség ott, ahol bensőleg semmi sincs, ami érdemes a tudásra” — írja ott, és itt szintén csakis a költői mű elvont „igazságtartalmára”, „gondolati tartalmára” kívánja irányítani a figyelmet. A kommentáló szerepét tehát voltaképp úgy fogja fel, ahogyan a mai közönség a „narrátorét” a színpadon, és ahogyan Brecht felfogta híres „elidegenítő effektusa” korai jellemzéseiben.

Mindenekelőtt az érthető meg ebből, hogy Benjamin azért nem sajnálja immár „a regény műzsai elemének” elvesztét, mert úgy véli, hogy az elveszettel, s főként a „manőverek” által, „szintetikus” úton életre-galvanizált, közösség-nélküli „elbeszélőfigurával” szemben végre megtalálta alakjának a közösséghez közvetlenül szóló, az „akaratlanul” szemben *akaratlagosan emlekeztető* változatát: a „narrátor”-kommentátor figurát mint sajátos, mozgalmi „Mnemoszünét”, tehát az olyan színészfigurát is, aki „nem mondhat le az adott pillanatban arról, hogy (szerepén túlmenően) a rezonőrt játssza” (KP, 186). „Az epikus színházat — írja ugyane tanulmányban, művész és közönség egyaránt egymást tanító és egymástól tanuló viszonyát hangsúlyozva — mindenképpen éppannyira a színésznek, mint a nézőnek szánták. A tandrám, mint különleges eset, lényegében azzal tűnik ki, hogy apparátusának rendkívüli szegénysége révén egyszerűvé és kézenfekvővé teszi a közönségnek a színészekkel és a színészeknek a közönséggel való felcserélését. Minden nézőből válhat játékos. És valójában könnyebb is a „tanítót” játszani, mint a »hőst«” (KP, 184).

Könnyű átlátni, miként érti itt bele Benjamin „színész és közönség” mellett önmagát, a kritikust is azon „tanító-játék” (tandrám) szereplői közé, mely által — úgy véli — ama bizonyos

„tünékeny szépség elhalványítása” árán, a művön belül alakítható át „a történelmi ténybeli” általános érvényűvé, és ily módon valóban bebizonyosodhat, hogy ez hasznos „újjászületésének alapja”.

„Brecht nem téveszti szem elől a tömegeket . . .” — fejtegeti —. „Abban a törekvésben, hogy a közönséget szakmailag, mindazonáltal legkevésbé sem csak a műveltség útján tegye érdekeltté a színházban, politikai szándék nyilvánul meg . . . Brecht azzal kísérletezett, hogy a gondolkodót, sőt magát a bölcsőt tegye drámai hőssé . . . Az epikus színház művészete abban áll, hogy átélés helyett inkább elcsodálkozást váltson ki . . . a közönség ne a hőszerepébe élje bele magát, hanem tanuljon meg elcsodálkozni azokon a viszonyokon, amelyek között a hőszerep él . . . Megért majd titeket a munkás? Lemond a megszokott kábítószerről, hogy lélekben részt vegyen mások lázadásában, mások felemelkedésében; arról az egész illúzióról, amely két órán át felkorbácsolja, majd kimerülten hazaengedi, telve bizonytalan emlékekkel és még bizonytalanabb reményekkel?” (KP, 180 sk.)

Nem kell tehát megütköznünk azon, hogy Benjamin mint tartalmi-formai egységet ismeri fel, és lelkesen üdvözi a színpad zárt „különvilágyszerűségét” megszüntető brechti kezdeményezést: „Az a szakadék, amely a színházakat a közönségtől mint a halottakat az élőktől elválasztja, az a szakadék, amelynek csödjé a színjátéknál a fennköltséget, zenéje az operánál az ittasultságot fokozza, ez a szakadék, amely a színpad valamennyi eleme közül a szakrális származást legkitörölhetetlenebbül őrzi, jelentőségéből egyre többet és többet veszített. A színpad még mindig kimagasodik. De már nem egy mérhetetlen mélység fölött: pódium lett. Tandráma és epikus színház mind megannyi kísérlet a berendezkedésre ezen a pódiumon.” (KP, 186.)

Mindez természetes mind esztétikailag, mind pedig mozgósító erejét tekintve erősen vitatható. Közismert, hogy érett kori műalkotásaiban és elméleti megjegyzéseiben maga Brecht is korrigálja a műalkotás zárt világának efféle publicisztikai felbontását, közvetlen-taktikai jellegű retorikává soványítását. Kevésbé észrevett azonban, hogy a finom érzékű Benjamin a — lényegileg — „proletkultosz” törekvések allegorizáló jellegét ismeri fel az adott periódusban, és az „átpolitizált” allegóriában ürességének közvetlenül az életből való, tartalmi „feltöltődését” látja és üdvözi: illuzórikus, illetve „áru”-értékének valóságos „használati értéké” történő közvetlen „átfunkcionálását”: „. . . az allegorizáló művész keze nyomán . . . — írja a *Szomorújátékban* — a dolog valami mássá lesz, ő maga valami másról beszél általa, ez számára a rejtett tudás birodalmának kulcsává válik, s e tudás emblemjaként tiszteli.” (KP, 157.) Benjamin pedig olyan „másról-beszélést”, harci eszközként voltaképp egy olyan *allegóriát* kíván tisztelni, amelyben a történetek mögé „rejtett igazság” mondódik ki, és a dolgozók számára közvetített tudássá lesz.

Benjamin ebben az összefüggésben méltatja Brecht verseit is. S miközben tartalmukat hajszálpontosan telibe találja, nem véletlenül az előbbi, a közvetlen agitáció irányában alakítja ki elemzésének értékhangsúlyait.

A falon kréta-felirat:
Háborút akarnak.
Aki odaírta,
Már elesett.

Első sorát a *Német háborús káté* bármelyik verséhez hozzá lehetne fűzni. Nem kőbe kívánczoló feliratok, mint a rómaiakéi, hanem „az illegális harcok eszközkerítésre szánt szövege.” (KP, 211.)

Ott lehetne-e, hathatna-e egy deszkapalánkon? — Benjamin voltaképp e kérdés függésében mérlegel, s kíván egyszerre elvetni és ugyanakkor valahogyan felhasználni is mindent, ami akár a legkisebb mértékben is a rendszer urainak sajátja, de esetleg sajátjává lehet a rendszer megdöntőinek. Minden érték ilyen próbának vettetik alá, s lesz minden elvetendővé, amiben nincs kifejezett rendszerellenes mozzanat, és minden üdvözlendővé, amiből egy új társadalom iránti elkötelezettség kiolvasható. S minthogy Brecht lírájában az adott elvetése kezdettől rendszerellenességgént bennfoglaltatik, Benjamin esztétikai elemzése ebben a vonatkozásban ismét hibátlan: „Nem veti tüzre, amit kezdetben tisztelt” — írja a *Svendborgi verseket* a korábbiakkal összevetve. — „Inkább arra kell hivatkozni, ami a kötetekben közös. A változatok között egyet hiába keresnénk: az apolitikust, a társadalom iránt közömbösöt. A kommentátornak szívügye, hogy a politikai tartalmat éppenséggel a lírikus részekből fejtsse ki.” (KP, 189.) És az elkötelezettség kiemelése a *Kísértés ellen* című vers vonatkozásában: „A papság azoktól a kísértésektől óvta a híveket, amelyekért a halál utáni életben kell majd megfizetniük.

A költő azoktól a kísértésektől óvja az embereket, amelyekért ebben az életben kell drágán fizetniük". (KP, 196.)

És „kommentár ürügyén” voltaképp ismét önmagáról: „Ezek szerint a *Német háborús káté* jellegzetessége egy sajátos ellentmondásban rejlik: azok a szavak, amelyeknek a költői forma tanúsága szerint az eljövendő világ végét is túl kell élniük, ez a deszkapalánkra rótt felirat, az üldözött lélekszakadó sietségének gesztusát őrzi. Ebben az ellentmondásban nyilatkozik meg e primitív szavakból összeálló mondatok rendkívüli művészi értéke. A költő a horatiusi *aere perennius*szal teszi örökkévalóvá azt, amit egy proletár az eső és a Gestapo úgynőkeinek martalékául krétával vetett oda a falra.” (KP, 211.)

Megint magáról is szól Benjamin: megint költőt kommentáló költészettel ábrázolja – a szembe-szegüléséért „üldözött lélekszakadó sietségének gesztusában” – a saját gesztusát. Megadatott tehát neki, hogy az objektíve valóban „napirenden levőhöz” csatlakozzon, valóban „maradandó szépségű tudást”, „megőrzésre érdemes igazságtartalmakat” vessen papírra, s hogy írása ténylegesen társadalmi-történelmi „akciórádiuszú” legyen, amikor a kommunista és az antifasiszta harcos gesztusát ismeri fel a kor „deszkapalánkjára rótt” művészeti törekvésekben. S bár a győzelmet nem érte meg, tudta, hogy ez a harc az, aminek történelmi érvényét nem mossa el se eső, se hó, se hóhér.

A győzelmes forradalmi harc életélménye nem adatott meg Benjaminsnak, de – most már mondhatjuk, hogy életműve tanúsága szerint is – e harc emberi-öntudatos választásáé igen. Az előbbi élmény kimaradásáért az adott történelmi órán vele együtt több nép is drágán fizetett, sokan a hóhér vagy az áldozat fizetségével – ő azok közé tartozott, akik a hősökével. Az élő Benjamin még halálával is ezt a választást valósította meg: öngyilkossága nem menekülés volt, hanem tiltakozás az ellen, hogy a nyomában levő Gestapo-legényeknek „csak úgy, simán” átadhassa a másik fasiszta hatóság. Az, amit olykor túlságosan is közvetlen politizálásnak érzünk tanulmányaiban, a vágyott, de el nem ért e kettősségének túlságosan is közvetlen leküzdési kísérlete. Innen ered, hogy egész életében csak kommentátor lehet: a tudós nyugalmasabban elmélyedhető, hűvösebben mérlegelhető pozícióját megtagadták tőle a nyugtalan, halált hozó idők. Ezért jutott csak odáig, hogy aforisztikájában ez ironikus-elégikus tónus helyét a retorikus vegye át, hogy kombattáns esszéiből nem nőhettek ki a szocialista realista remekművek teoretikus elemzései, hogy ezen írásainak többsége mindvégig egy sajátos, agitativ elrendezett, elméleti igényű publicisztika formájában, közvetlent és általános érvényűt egyaránt magába foglalva, nyilvánítja az *átmeneti* jelleget.

Egyik Brecht-elemzésében írja le a következő mondatokat: „Aki senkinek sem áll útjában és akin semmi sem múlik, azzal már nem sok történhet – feltéve, ha el nem szánja magát arra, hogy mások útjába áll és törődik velük. Erről az elszántságról tanúskodnak a későbbi versciklusok. Ügyük az osztályharc. S ezt legjobban olyan valaki vívhatja, aki azzal kezdte, hogy önmagát ejtette el” (KP, 202).

Az elmondottak után aligha kétséges, hogy ismét nemcsak „a szegény BB-ről”, hanem Walter Benjaminről is szóltak e sorok. És azok is, amelyeket szintén itt, az *Utódainkhoz* című vers analízisében ír le: „Aki elolvasta ezt a verset, úgy ment át a költőn, mint valami kapun, amely fölött a viharvert BB betűk olvashatók.” (uo.)

Brechtrel szemben Benjamin csak „kapu” maradhatott, míg számára nem nyílt „kapu”, amelyen átmehetett volna. De vitathatatlan, hogy egy becsületesen kiküzdött, emberi választás alapján, a történelmileg valóban „napirenden levő”, a szocializmus megvalósításának irányába igyekezett. Nem a kapitalista status quo és a jövőtlenség egyetemessé s a jövő merő utópiává deklarálásának irányába. Nem arra, amerre a negatív dialektikusok.

Lev Tolsztoj*

(Világtudat és regényforma)

TÖRÖK ENDRE

Tolsztojt nem szokás mint jelenséget vizsgálni a XIX. század szellemi folyamatában, holott művészete is, tanítása is a kor válaszlásai közül az egyik kiemelkedő válasz a világegyensúlynak először a romantikában megsejtett bomlására. Természeti rend és polgári civilizáció ellentétéből kivezetést keresve, Tolsztoj az egyetemes egységet és egyensúlyt kereste, csak pályája első felében a művészet, második felében a tanítás hangsúlyával. Mint jelenség a felvilágosodás utolsó orosz erőfeszítése volt, aki a veszélyes történelem előérzetében a felvilágosodás „eszét” is beolvasztotta már a tökéletesedés mint feltett világtörvény gondolatába. Tolsztojnál az ember nemcsak a felvilágosodás, azaz a közös természeti lényeg „embere”, hanem önteremtő lény is, aki kifejleszti, létrehozza, megalkotja önmagát. Tolsztoj regényének első szervező ereje ez az önteremtés, a „törekvés az örökké távoli tökéletesség” felé,¹ miként gondolkodásának iránya is e célszerűség tételezéséből következik. A feladat ugyanis, amit magára vett, a világ jelentéssel való betöltése egy erkölcsi teológia szerint.

A) Gondolkodástörténeti kérdések

A felvilágosodás nem volt olyan radikális szakítás az isteni célszerűség eszméjével, mint ahogyan gondolni szokás. Mind az angol, mind a francia felvilágosodás — nagy általánosságban — a teremtmény-elvet, s ezzel az individuum biztonságérzetét erősítette, a természeti rend részének tekintve az embert. Ez a természeti rend azután hol közvetlenül feltételezte Istent, mint a deizmusban, hol nem feltételezte, mint az enciklopédisták többségénél, de szinte minden esetben feltételezte a világ ésszerűségét. A francia forradalom is elméletileg abból a feltevésből táplálkozott, hogy az emberi világ ésszerűen berendezhető a természet szándékai szerint. Bár a polgári individuum feltörekvéseként az egyénből indult ki, a XVIII. század végéig a felvilágosodás még alig sejtette az ember történeti fejlődésében az elszakadás törvényszerűségét a természettől, még kevésbé a *teremtmény-tudat* és a *teremtő-tudat* dilemmáját mint az elszakadás következményét. E dilemma bölcséleti rendszerességgel először Kant etikájában jelentkezik, de tapasztalattá a történelem formálta. A francia forradalomban, a napóleoni háborúkban és a nemzeti felszabadító mozgalmakban az ember mint a természettől részben független „teremtő hatalom” kezdte felismerni önmagát.

Mennyiben szabad az ember és mennyiben meghatározott? Magasabb elképzelések részese-e, vagy az ész határain túl minden magasabb elképzelés csak hiedelem? Lehet-e az embernek saját, önmaga által kijelölt jelentése? Mennyiben van a természetre bízva és mennyiben őrá a világ? Erre a kései felvilágosodásban és a romantikában összezsúfolódó kérdéskörre, amely az európai ember kérdésében az emberi nem kérdése volt, a válasz keresése Goethénél a művészetben, Hegelnél a filozófiában felvilágosodás és romantika fölött egyetemes világértelmezéshez vezetett. Hegel rendszerében előírtság és autonómia keresi és tagadja egymást: a történelem a természetből kiszabaduló ember szabadsága, az önmegvalósítás szabadsága, de ez a szabadság alá van vetve a természetben kibontakozó

*Doktori értekezés tézisei.

¹ TOLSZTOJ, L. N.: *Napló*. Bp., 1967. In: *Művei*, 10, 880.

eszmének, amely megszabja a történelem szükségszerű menetét. Természet és történelem ilyenformán helytáll egymásért, a világ ellentéteiben egységes. Hegel végeredményben fenntartja az isteni célszerűség gondolatát. A természetet az „abszolút szellem” és az ember közé iktatja, aki a célszerűség legmagasabb fokozata. Hegel válasza: a dialektikus ész válasza a dilemmákra. A történelem válasza azonban a nyugati fejlődést tekintve más: a természeti eszme kihívása volt. A XIX. század közepétől a technikai civilizáció az emberi autonómia teljesítményévé, *második világgá* kezd emelkedni. A polgári társadalmi struktúra elfordul a természetesség elvétől, aminek a nevében létrejött. Az *első világ*, a természet rendje fölött kialakul a szabadság öntudatával, a szabadság kelepcéjeként, a polgári civilizáció végleges formája.

E szabadságban legalább annyira látszik a szabadság iróniája, mint a szabadság maga. Az isteni, majd a természeti célszerűségbe vetett hit után, az öncélúság érzetében válik az ember az ember függvényévé. A társadalom szabadulni igyekszik az egyéntől mint autonóm lénytől, az egyén pedig a társadalomtól mint autonóm szervezethez. Mivel egészen egyik sem képes megszabadulni a másiktól, kölcsönösen kikezdi egymást, de ebben mindig az individuumban kockázata a nagyobb és a szervezethez a kisebb: a szervezethez világa a törvényszerűség erejével hat, az individuum világa esetlegesnek, szabálytalannak, törvénytelennek. Kiváltja a szervezethez saját természetét, mechanizmusát, amely az egyén beolvasztásának mechanizmusa, s amely ellenséges minden beilleszthetetlen jelenséggel szemben.

A szabadságnak ez az iróniája, amely a szervezethez iróniája az egyén fölött, egy másik, átfogóbb szintért, a természet iróniájától is érintett. Az Isten előtti egyenlőség és a természet szerinti egyenlőség eszméje az embernél erősebb erő képzetét keltette, az ember az ember számára Isten és a természet eszméje volt. A kifejlett polgári civilizációban az ember fokozatosan megváltoztatja ezt a helyzetet, a természet lesz bizonyos értelemben az ember eszméjévé annak az elgondolásnak a tárgyaként, hogy a társadalmak boldogsága jórészt a tudomány és technika fejlettségétől függ. *E tekintetben* a pozitívizmus, amely a kikerülhetetlenségek és a kikerülhetetlenségekben a szervezethez filozófiája, nagyjából ugyanabba a tévedésbe esik, mint a kor irracionális kifejtése, a feltétlen individuum filozófiája, miszerint az ember akarhatja is, amit akar. A természet tárggyá válása az ember autonóm létének jele, de részben ebből a tárgyszerűségből következik a civilizáció emberének szorongása is a világmindenséggel szemben. Ez a szorongás: a természet iróniája, metafizikus kelepcé. A *szabadság kényszerűsége*, annak az érzete, hogy az ember nem tehet mást, mint hogy vállalja az egyedüllétet, a sehová nem tartozás és kivált a halhatatlanság kérdésességének konzekvenciáit. A *második világ* metafizikája voltaképp *metafizikus monológ*, mivelhogy az ember ettől fogva nem Istennel, nem is a természettel, hanem legfőképp önmagával próbál beszélni önmagáról.

A *második világ* a klasszikus polgári társadalmakban organikus fejlődés következménye. Oroszországban — Ázsia és Európa határán — némiképp műviség eredménye: organizáció, vagyis a technikai kibontakozással az európai elem *életrendszerré* szervezése-szerveződése a patriarkális ázsiai elem fölött. Feltételeit ugyan a jobbágyreform megteremtette (1861), de öntörvényű civilizációról Oroszországban csak a századfordulótól beszélhetünk. Elkésett civilizáció, amelynek elkészttsége folytán más a szerepe, mint Nyugat-Európában. Míg Nyugaton a *második világ* kiemelkedése a polgári forradalmak vége, Oroszországban a forradalom kezdete. Ekkor vetődik a történelmi hangsúly a faluról a városra, az eszmék hangsúlya a természeti előírásokról az emberi előírásokra. Lényegében eldől, hogy az orosz metamorfózisnak a városból kell kiindulnia. A századvégtől az orosz alternatívák elsősorban a város alternatívái, eltérően a megelőző, nagyjából három évtizedtől, amikor a válságba került *első világ* és az alakuló *második világ* ellentéte jelentkezik orosz alternatívaként. A feszültség az „ázsiaiág” és az „európaiság” között képződik, a klasszikus Oroszország bomlásával voltaképp a *létezés két minősége* kerül szembe egymással anélkül, hogy eldőlné, mi következik e megosztottságból. A természet rendje ugyanis — orosz értelemben — *már* nem a természet rendje, és a civilizáció rendje *még* nem a polgári civilizáció rendje. A jobbágyreform után veszélybe kerül a patriarkális életforma, a *természetes közösségek* viszonylagos érintetlensége, a város pedig a véletlenségek, a *véletlen közösségek* halmazaként formálódik.

1861 után a kérdés végül is az, merre tartson Oroszország a mélyülő nemzeti megosztottságban. Kitérjen a nyugati fejlődés elől, vagy éppen e felé törekedjék? Mi fontosabb, az *egység* vagy a *szabadság*? A narodnyik mozgalom, az orosz *szocializmus* azért bukott el, mert a természetes közösségek egységébe, az öntörvényű civilizáció előtti világba a polgári fejlődés kikerülésével képzelte

bevenni a szabadságot, a civilizáció emberének öntudatát. Ezt az öntudatot, Nyugat felé fordulva, az *első világtól* függetlenül, az első világ fölött képviselte a reformerek nemzedéke, elszakítottságában csaknem azzal a reménytelenséggel, amellyel a narodnyik mozgalom törekedett a parasztság felemelésére. A szabadságot mindenestre fontosabbnak tartották az egységnél, amelyen patriarkális egységet, az elmaradottság egységét értették, de a *második világ* kiépítésében veszélyeztették orosz minőségüket: Európa felől szemlélték, Európához hasonlóvá akarták tenni, a polgári civilizáció képére formálni Oroszországot. Oroszország felől nézte viszont Európát az egység és az isteni célszerűség középkori eredetű gondolatával a szlavofil eszme, a XIX. század konzervatív-nemzeti ideológiája. Az orosz specifikumot egyeduralom, pravoszlávia, patriarkális falu egységében vélte felfedezni, az isteni célszerűséget pedig abban, hogy Oroszország „harmadik Rómaként” mint egyesítő erő hason, lépjen fel a történelemben.

A század végéig az orosz fejlődésben még semmi sem dől el, de az intelligencia körzetébe behatol a halaszthatatlanság érzése. A választás ideje ez, beérlik az orosz gondolat. A szlavofil és a narodnyik ideológiák esetlegességén áttörve, az ideológiák fölött a nemzeti génusz legteljesebben ekkor, a *döntés előtt* mutatja meg magát. Egy kollektív öntudat kifejezéséeként Tolsztoj és Dosztojevskij művében az irodalom felé törekszik, amely ezáltal több, mint irodalom. Művészet, vallás, életfilozófia egyszerre: az orosz létkérdések beemelése a *közös emberibe*, sőt törekvés a *közös emberi* átvállalására. Gondolkodástörténeti esemény: Oroszországban összpontosul a XIX. század folyamán másodsor a teremtmény-elv és a teremtő-elv mint az *ember dilemmája*, de már nem az ellentéteiben egységes, hanem az ellentéteiben szétszakadó világ élményével.

Nyugaton, a század elején, a felvilágosodás összegezése és a szellemi válasz a francia forradalomra Németországban, a nyugati fejlődés periferiáján keletkezett, ahonnan hirtelen észlelhetővé vált valami, ami hasonló az *egészhez*, lejátszódás, a *történetiség* maga. Oroszországban, az erőszakkal visszafogott fejlődés nyomán, a század második felében a *helyzet*, a meghasadó világban az ember történelmi egyensúlyvesztése az, ami észlelhető. Nyugaton a *második világ*, az evolúció fejleményeként, fokozatosan elhagyja az *első világot*, szabadulni igyekszik tőle. Az individuumban a tragikus öntudat szerves, normális következménye e folyamatnak, részben az öncélúság ára. Oroszországban a *második világ* idegen erőnek hat az elemi társadalmi struktúrával szemben. Az egyén öncélúsága emiatt szinte mesterséges célnak tetszik, a természettől való különállásban természetellenes, kigondolt gondolatnak. A nyugati életépítkezésben az öntörvényűség tudata az emberben *leválik* a természeti előírásokról, Oroszországban a döntés előtt *szembekerül* egymással. A patriarkális természeti lét és a polgári civilizáció kelet-európai típusú *konkrét* ellentétében az *első* és a *második világ* általános összeférhetlensége jelentkezik. Ütközik egymással teremtmény-elv és teremtő-elv, az előírtág és a szabadság eszméi között morzsolva az orosz intelligenciát. Az összeférhetetlenség, a nemzeti krízisben egy formálódó világkrízis felismerése vitte Tolsztojt is, Dosztojevskijt is az „ázsiaiág” és az „európaiság” fölé, természetesen abban az értelemben, hogy Oroszországnak valamiképpen ezt is, amazt is vállalnia kell.

Végeredményben az orosz gondolat, akárcsak a századközép irracionális polgári filozófiája, az *ember minőségét* teszi a kor kérdésévé, de merőben ellentétes szempontból. Míg nyugaton e tekintetben jobbra az autonómia arisztokratikus önkifejezésével találkozunk, ez az orosz tudás az öncélú kivételességet egy *kollektív emberi érdek* felől és miatt a kockázat víziójában látja. Az autonómia mint egyetemleges kérdés végül is Marx és Engels tudományosságában összpontosul, amely a XX. században történelemmé változik. Mindenesetre a XIX. század eszmei mozgása a történelem észlelésétől az ember történeti helyzetének észlelése felé tart, s az irodalom színterén főként három szellemi pozíció viszonyában tükröződik. Ez a három pozíció egyben irodalmi korszakvég, átmenet, és egy új korszak nyitánya is.

B) Tolsztoj szellemi és művészi pozíciója

A korszakvég és összegezés az öreg Goethe, aki utoljára érzékelte, érzékelhetette egyensúlyként a világegészt. A *Faust* ebben az értelemben az ember fokozatos bevezetése az egyetemes törvényekbe, amelynek Goethe a regényben is formát adott. A *Wilhelm Meister* az egyén beavatása egyre magasabb világokba, miként ezt a „tanulóéveknél” a tapasztalati valóság szubjektív, a „vándoréveknél” pedig e valóság objektív meghaladása mutatja. Mindenesetre Goethénél az egyensúly: a halhatatlanságban

megvalósuló egyensúly, a végtelen célban, ami felé „az egyszer alakot öltött forma törekszik”.² Ebben a *végtelenségben* Faust maga az emberi nem, amely az univerzum felől nézve se nem boldog, se nem boldogtalan.

A boldogság és a boldogtalanság az individuum életérzete. Innen indul, ezt tágtja többek között az emberi egzisztencia kérdésévé a nyitány: Dosztojevszkij, aki felismerte, és a *Bűn és bűnhődés*től *A Karamazov testvérek*ig nagyregényeinek formáló elvévé tette az egyensúly felbomlását. Dosztojevszkij regényei: a döntésre ítélt ember meghasonlottságának regényei, amelyekben a civilizáció eleme és a természeti elem elkülönül egymástól, s ebben a szétszakadottságban — úgy tetszik — az emberi létnek nincsen célja, csak értelme. Akárcsak Nietzsche, Dosztojevszkij is az ember szabadsága felől kérdezett, de Nietzsche-től eltérően, akinél az emberi létnek nincs értelme, csak célja, és ez a cél az ember önmaga, tehát nincs választása sem, Dosztojevszkijnél az emberen múlik a bukása is, az üdvözülése is. Dosztojevszkij az *önmagára bízott embert* látta, a választás szabadságát az „emberistenség” és az „istenemberség” között, s e szabadságban legfőképp a választás boldogtalanságát ábrázolta, „az egyén, a különálló személyiség” válságát az elkülönültségben.³

Az átmenet: Tolsztoj. Természet és civilizáció egyensúlyának megrendülését érezve, az előírást kereste, az ember szabadságánál fontosabbnak tartotta a boldogságát, amely — úgy gondolta — nincs egy magasabb, önmagától való törvény feltételezése nélkül. Az ember befejezetlenségét és boldogtalanságát észlve, a boldogtalanságokon keresztül — a megismerés egyre magasabb stádiumain át — egy elképzelhető boldogság felé akarta vezetni az individuumot. Művében, akárcsak Dosztojevszkijnél, a világ mint emberi feladat tükröződik, de nem a szabadság, hanem a szükségszerűség következményeként. Egy teljesség képzete hat, az *emberi út*é, amelynek célja is van meg értelme is: azaz tart valahonnan valamerre: az „örökké távoli” tökéletesség felé törekszik.

Goethe lezárta az irodalom égi korszakát, amelyben a lét mint érték igazolja önmagát. Dosztojevszkij után, a földi korszakban, elvész a létnek ez a bizonyossága. Mint érték kérdésessé válik, vagyis újra meg újra igazolandó érték. Goethe és Dosztojevszkij között Tolsztojt az érték bizonyosságának emléke és a kérdésessé válás előérzete formálta azzá, ami. Az egyik a homéroszi vonást, az „örök epikumot”⁴ erősítette életművében, a másik a bölcséleti tartalmakat annak felismeréseként, hogy nincs művészi teljesség, ha a lét mint érték esetleges. A forma betöltésére is az esetlegesség megszüntetése vitte, ez szabott irányt művészetének, egy véglegesség káprázata, amely a *Háború és béke* eposzi összhangjától az *Anna Karenina* érzelmi és intellektuális pesszimizmusán át a *Feltámadás* etikai heroizmusáig vezetett.

Goethénél a művészet: a világ egységének ábrázolata a különbözőségeken; Tolsztojnál: az egyesítés képviselése a különbözőségek fölött. Regényformája a világ elrendezése, és szabályosságával felidézi a megválthatóság gondolatát. Jaszna Poljanán, a vidéki nemesi életformában, „ázsiai” és „európai” ellentétbe ütközve, magára vette az orosz „közbeékeltséget”, amelynek, e végtelen túlmutatva, végül szociális-szellemi jelentést adott. Megszabadította provincializmusától, az ember önteremtésévé emelte az orosz önkeresést. Kitért abból az eszmei korlátozottságból, amely a század középső harmadában vagy konzervatív-nemzeti, vagy plebejus fanatizmussal kereste, mi Oroszország saját történelmi formációja. Működése egyedülálló: Goethe és Dosztojevszkij, a világegyensúly és az egyensúly felbomlásának kifejezése között, az egyensúly helyreállításának kényszerében írt.

Először megteremtette a természet és a történelem költői egyensúlyát a patriarkális-nemzeti struktúrában. Befejezésként, e struktúra felbomlását látva, az egyént a történelem fölé, egy szellemi egyensúly felé próbálta vezetni. Míg a *Háború és béke*ben a történelemnek rendelte alá hősei célbaérését, a *Feltámadás*ban a társadalom célba érését az individuum minőségétől tette függővé. Az egyik *eposzi* egyensúly: egyensúly a hazatalálás képzetével. A történelem és a hősök egy irányba haladnak, az ember a történelemben, a történelemmel „együttműködve” ismeri fel önmagát. A másik *dramai* egyensúly: egyensúly a hazatalálás képzete nélkül, a hazatalálás *irányával*. A központi hős metamorfózisa a körülményekkel szemben, a hatalom, a hatalmi hierarchia átvilágításával folyik. A

² Vö.: *Goethe-Handbuch*. Stuttgart, 1916–1918, III, 456.

³ Vö.: DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *Téli feljegyzések nyári élményekről*. In: *Tanulmányok, levelek, vallomások*. Bp., 1972, 294–295.

⁴ MANN, TH.: *Tolsztoj*. In: *Válogatott tanulmányok*. Bp., 1970. *Művei*, 10, 487.

Háború és békét áthatja az az elgondolás, hogy büntudat nélkül is van célbaérés, a *Feltámadást* az, hogy célbaérés lehetetlen a bűnösség bevállalása nélkül. A két mű között az *Anna Karenina* az igazi krízisregény: tolsztoji hőse nem tudja eldönteni, hogy bűnös-e vagy büntelen, a személyes büntelenség tudatát megrendíti társadalmi bűnösségének érzete. A döntés hiánya elbukás felé vezet, amelyből *kimentés* van megoldás helyett. Nem a cél felismeréséből fakadó szükségszerűség visz ugyanis a regénybe perspektívát és kompozíciós egységet, mint a *Háború és békében*, majd a *Feltámadásban*, hanem a *társadalmi ártatlanság* elvesztésén érzett homályos kétségbeesés, amely a költői harmónia felbomlását hozza, és kiváltja egy magasabb összhang keresésének *emberi* kényszerét. Ebből az emberi kényszerből fakadt azután a végeredmény, nemcsak a *Feltámadás* vagy az olyan elbeszélések, mint a *Gazda és cseléd*, az *Ivan Iljics halála* és a *Szergij atya*, hanem önvizsgálata, a *Gyónás*, az öregkori *Napló* és a földmagántulajdon kritikája, a *Korunk rabsága* című tanulmány is, általában az 1880-as évektől Tolsztoj egész működése, amely — kevés kivétellel — már csak annyiban kapcsolódott a szépirodalomhoz, amennyiben a feladatot, ezt az emberi kényszert, a megbízatás érzését szolgálta.

C) Az erkölcsi világtörvény tételezése mint tanítás

Tolsztoj ettől fogva arra kereste a választ, mit tegyen a bűnösségét felismerő ember. A bűn — Tolsztoj szerint — a teremtmény-elvtől való eltávolodás következménye, és ez az eltávolodás kritikus helyzetbe, csupán külső célok felé, „civilizált barbárságba” sodorja a nyugati népeket. A polgári civilizációban, leválva a természet rendjéről, az ember már *nem akar tudni* a bűnösségéről. Céljának a világ kisajátítását tartja konkrét egyéni célként és az emberi nem céljaként is, öntudata: *tragikus öntudat*. Ahonnan elszakadt, a természet rendjében van legközelebb az ember a felsőbb törvényekhez, csak nem az öntudat, hanem a beleírtság fokán. Tolsztoj voltaképp ezt a beleírtságot akarta az öntudat rangjára emelni, ezért tért vissza az alapokhoz. Az alapokhoz a társadalomban, az orosz paraszt világába, és az „első kérdésekhez” az életfilozófiában, ahhoz, hogy mi a jó és mi a rossz, mi az élet és mi a halál. A tragikus öntudattal szemben, amely elsősorban az anyagra irányul, az anyagban való terjeszkedés öntudata, a belső terjeszkedés öntudatát képviselte, a teremtmény-elv és a teremtv-elv egyesítését egy *erkölcsi teológia* kialakításával. Eszerint az öntudat foka: a bűnösség belátásának foka, vagyis az, hogy mennyire, milyen mértékben látja bűnösségét az ember, és mennyire, milyen mértékben tesz ellene, próbálja jóvátenni.

A jóvátételt legkivált a kisajátítások erőszak nélküli megsemmisítésében látta. Elutasította a nemzeti, faji és vallási egyenlőtlenséget, az ember kisajátítását az embertől, egy nép kisajátítását az államhatalomtól, és Isten kisajátítását az egyháztól, egyáltalán a *tulajdon* gondolatát a legtagabb jelentése szerint, abban az értelemben, hogy a tulajdon mint az erőszak következménye és forrása: a bűnösség forrása. Megosztja, partikuláris érdekeknek rendeli alá a világot, holott a világ: *közös emberi ügy*. A tulajdon mániájától megszabadított, erőszakmentes, a szeretetben összehangolódó társulásokat képzelt el az embernek egy történelmi veszélyérzet hatására: a tragikus öntudat előretörésében megsejtette a *gyűlöletközpontú eszmék* világméretű kibontakozását, de úgy gondolta, mint az apostoli küldetésben járók általában, hogy ez a folyamat a tiszta belátás alapján, erőszak nélküli ellenállással megváltoztatható. Szemben Dosztojevszkijel, aki előre látta a teoretikus gyilkosok elszabadulását a történelemben, Tolsztoj a felvilágosodás optimizmusával hitte, hogy a szétesni, felbomlani készülő világban a felhívás az *emberi együttműködésre* az ésszerűség erejével hat, s hogy az ember történelmi sorsa végül is ennek az ésszerűségnek az elterjesztésén fordul meg.

Ezt a *pedagógiai tévedést*, amely voltaképp a felvilágosodásban önmagára eszmélő ember első tévedése saját történelmével szemben, nemcsak Tolsztoj, hanem az egész XIX. századi orosz radikalizmus jobbára a francia XVIII. századtól kapta, csak hogy Tolsztojnál ez a tévedés nem az ész önkényéből fakadt, hanem abból a felismerésből, hogy a világban benne van a fenyegettetés. Egyesíteni próbálta az isteni célszerűség gondolatát, a természetesség elvét és az emberi értelmet, megrendülve a szétszakadás tapasztalatától. Amint írja, az Evangéliumnak és Rousseau-nak köszönhetette a legtöbbet, de Rousseau-tól elválasztotta a civilizációról vallott álláspontja, amelyről — tévesen — azt szokás gondolni, hogy megegyezik Rousseau-éval.⁵

⁵TOLSZTOJ, L. N.: *Napló*. In: *Művei*, 10, 829–830.

Tolsztoj nem a civilizációt tagadta általában, mint Rousseau, hanem a *második világot* mint második világot. Nem értette, hogy a természeti rendből való kiválás folyamata a történelem folyamata, s hogy ebben a különállásban, a szabadság kockázatában kell majd felismernie az embernek a szükségszerűséget. Tolsztoj csak a kockázatot érezte, és a szabadság kikerülésével törekedett a szükségszerűségek felé. Történelmi *tévedése* a prédikátorok tévedése: a természeti igazságokhoz fordulva a büntudat és a felelősség felébresztésével történelme fölé akarta emelni a civilizáció emberét. *Történelemfeletti, utópikus* magaslatok felé haladt, a materiális forradalomnál fontosabbnak tartotta a lélek forradalmát, és ettől tette függővé a társadalmi változások értékét is, de ebben az elgondolásban nemcsak a patriarkális falu „tehetetlensége”, hanem az ember álma, az egymásra találás eshetősége is kifejeződik. A természet embere és a civilizáció embere között voltaképp a *harmadik embert* kereste és építette, akiben a *közös emberi sors tudata* a formáló erő. Eszerint az ember feladata kijelölt: a világ tökéletesítése, amelyben mint folyamatban az „örökké távoli” tökéletesség felé az egyén dolgoz, hogy tökéletesedjék, és e tökéletesedésben teremtsen és megváltson önmagát.

D) Önteremtés és regényforma

A *harmadik embert* Tolsztoj elsősorban önmagából építette. Kezdetben öntudatlanul, később tudatosan ennek próbálta alárendelni mindazt, ami vele történt, a lelki értékek, amelyet minden más értéknél többre becsült.

Folytonos harcban rapszodikus, hiú és érzéki természetével, de főként kora önteltségével és hazugságaival, Tolsztoj mindenekelőtt saját magát formálta remekművé. Irodalmi remekművei a legérzékletesebb, *nyilvánvaló* részei egy belső, a személyiségével, és egy külső, a világgal folytatott párbeszédnek, annak a hosszú és gyötrelmes folyamatnak, amelyben Tolsztoj, mivel a világot nem cserélhette ki, valósággal kicserélte, megalkotta önmagát. A tolsztoji önteremtés folyamata: a roppant *hangsúly-áttolódások* folyamata, amely közvetlenül a három nagy regényben mint organikus egységben, e műveknek a lényeges különbségek ellenére is *folytatólagos természetében* észlelhető.

Tolsztoj „növekedése” az individuális-érzelmi tudattól egy értelmi-erkölcsi tudathoz, majd az önmagában való ész is meghaladva, szociális-szellemi öntudat felé vezet. Minden időben, természetesen attól fogva, hogy Tolsztojról Tolsztojként beszélhetünk, mindhárom elem hat ebben a növekedésben, csak a *dominancia* változik, a három tényező valamelyikének fölénye. A *Feltámadás*ig a nagyregényeket szervező *első erő* mindig az a fokozat, amit elért, és amit éppen felülmúlni készül a tolsztoji én, ez a rendkívül hajlékony, állandóan mozgásban levő és mégis szilárd, mert meghatározott irányba haladó *belső forma*. Az individuális-érzelmi tudat, amely az *Önéletrajzi trilógiával* kinyílik, a *Háború és béke*ben kulminál, mégpedig a patriarkális-nemzeti lét *költői varázsaként*, de mint második mozzanat, főként az esszéisztikus részekben a történelemről, az értelem kérdései jelennek meg, az ok és okozat világa, míg a szociális-szellemi erő hat Kutuzov vagy Platon Karatejev lényében, aki villanásnyi jelenléte ellenére a regény kompozíciójában valósággal arkhimedészi pont.

Az *Anna Karenina*: a költőiség válsága és az értelem paradox kiemelkedése. Az értelmi-erkölcsi tudat, az *érvényes* orosz szituációra való írói *rálátás* hatja át a regényt, de az eseményekben — sajátos módon — az értelem is kimutatja a maga korlátozottságát. Miközben a költőiség kérdésessé válik, sőt, összeomlik az individuális-érzelmi színtér válságaként, a költőiség veszendőségébe világító ész szintén tanácstalan. Anna az *érzelmei szerint*, Levin, az értelmi-erkölcsi ember *értelme szerint* halad az öngyilkosság felé, jórészt azért, mert a költőiség, a patriarkális-nemzeti lét megrendülésével az *orosz értelem* is megzavarodik, csak az érzelmi tudatánál magasabb szinten. Megrendülése a világ kiismerhetetlenségéből fakad, amelynek egyik társadalmi háttere az úr és paraszt közötti viszony növekvő krízise. Mindenesetre az erkölcsileg korábban már valamelyest megalapozott szociális-szellemi beavatkozás ragadja ki Levint — aki „helyesen élt, de rosszul gondolkodott”⁶ — a féligazságok a társadalmi reformerség, a spekuláció fogságából, átvezetve a *Feltámadás*hoz, amelyben az *önteremtés forradalmaként* Tolsztoj énejlődésének harmadik stádiuma összpontosul.

⁶ TOLSZTOJ, L. N.: *Anna Karenina*. In: *Művei*, 6, 854.

A *Feltámadás*ban a hangsúly a szociális-szellemi jelentésre esik. Fokozatosan kiszabadulva a tulajdon és az individualitás börtönéből, Nyehljudov feladja kiemelt társadalmi helyzetét, amely a bűnösség helyzete, hogy emberi minőségében beteljesedjék, vagyis individuális korlátozottságából kitörve, a korlátlanságban: *másokban* valósítsa meg önmagát. Magára vállalja osztálya vétkeit következményeivel együtt, a nemesi életstílus és tudat megsemmisítésében az *önmegsemmisítést*, egy olyan öntudat felé haladva, amely – Tolsztoj elképzelését követve – az élet *felismert* célja és értelme szerint működik a világban, s amely ezáltal a bűnösség korrekciója is. Ahová Nyehljudov érkezik, „személyes énjé”⁷ fölé, lényegében megegyezik Dosztojevszkij szakrális hőseinek, Miskinek és Aljosának a szellemi fokozatával, csak náluk nincs, vagy alig van előzmény, ez az ő helyzetük, állapotuk, *ebbe születtek*, míg Nyehljudovnak különböző stációkat kell bejárnia. Tolsztoj a *konkrétumban* és *folyamatában* ábrázolja, hogyan jut Nyehljudov a realitásban egyre beljebb hatolva a realitások fölé.

*

A világirodalomban Tolsztojnál felel meg egymásnak leginkább művészet és tanítás, mégpedig az orosz szellemi forma specifikumaként a tekintetben, hogy a *pozitív szépség* elérése, kifejezése *mint cél*, nála a legerősebb. Regényformája ezért is a konvergencia formája, míg Dosztojevszkijnél, aki magát a felbomlást ábrázolta, a pozitív ideál keresése ellenére, a regényforma a divergencia formája. Tolsztoj nagyregényeiben az alakok és események nemcsak feltételezik, magyarázzák egymást, hanem sajátos ritmusban, e regények egysége és egyensúlyaként egy alacsonyabb összetartozástól az eltávolodásokon át magasabb összetartozások felé törekednek. Ilyen értelemben a *Háború és béke* és a *Feltámadás* – különböző fokon – a találkozások regénye, míg közöttük az *Anna Karenina*, a találkozások látszata, ideiglenessége, de főként hiánya miatt, az eposzi találkozások után, a drámai találkozások feltételeként, e hiány és ideiglenesség regénye. Dosztojevszkijnél eltérő tendencia mutatkozik: a kölcsönös feltételezettségben minél inkább keresik, annál jobban tagadják egymást a jelenségek, *közösen*. kifejezve az ember ambivalenciáját. Tolsztoj *egy végső ponthoz, egyfelé irányítja*, Dosztojevszkij *egy végső pont szerint elosztja* a különbözőségeket, a maga szabadságát és értékét is megadva ezzel minden hőseinek, aki saját eszméiben és törvényeiben létezik. A *divergens regény* az ember belső többirányúságától formálódik, a *konvergens regény* az emberi létezés egyirányúságának képzetében, de Tolsztojnál ez az egyirányúság nem egyneműséget jelent, hanem a különmemű értékek, az individuális-érzelmi, az értelmi-erkölcsi és a szociális-szellemi fokozatok egyesítését valamelyik fokozat kitüntetésével. Regényformája végül is ezáltal egy lehetséges egység és egyensúly formája anélkül, hogy *teljes egység és feltétlen* egyensúly jönne létre. Műve az *átmenet tetőpontja* a világösszhangnak Goethében összpontosuló irodalma és a természettől különvált ember, a Dosztojevszkijvel nyitó szabadság, a „törvényen kívülség” irodalma között.

⁷ TOLSZTOJ, L. N.: *Te vagy az*. In: *Művei*, 3 617.

Schmitt Jenő elméleti munkássága

MISZOGLÁD GÁBOR

„S különben is, a philosophia kora lejárt. Más, nagyobb céloknak immár indultam, és hogy ama emberek éppen nem értettek, az nem baj. Majd megért engem, idővel persze, a világ.”¹ 1891-ben, harmincéves korában írta ezeket a sorokat Schmitt Jenő barátjának, Mirkovszky Gézának. Az első mondat értelme kettős: jelzi egyfelől írója életpályájának megváltoztatására irányuló terveit (Schmitt 1884-ben a berlini Filozófiai Társaság pályázatán a hegeli dialektika titkairól szóló dolgozatával nyert díjat, néhány év múlva viszont sorra indítja anarchista folyóiratait), másfelől pedig noha személyes vélekedés, mégis általános érvényű kijelentést tartalmaz. „A filozófia kora lejárt.” Mi készíthette erre a megállapításra Schmittet?

Mint gondolkodó már ifjúkorában is egyszerre indított támadást a klasszikus német filozófia (főként Kant és Hegel), és a század vulgáris materializmusának képviselői (Feuerbach, Bauer, Büchner, valamint az általa közük sorolt Darwin, Comte és Spencer) ellen. Az előbbieknél életidegenségüket és „negativitásukat”, az utóbbiaknak az embert lealacsonyító nézeteikből fakadó „agnoszticizmusukat” vetette szemükre. Ebből az elméleti alapállásból következik a század valamennyi polgári filozófiájának elvetése, és mivel Schmitt a marxizmust is a vulgáris materialista filozófiák közé sorolta, az arról való lemondás is. Ám a filozófia visszautasítása nem jelentette a teológia felé fordulást, vagyis pontosabban: a keresztény egyház dogmáihoz való közeledést. Erről tanúskodik már Schmitt egyik korai levele is: „Az idő elmúlt, midőn mesékkel és pusztá hittel beérte az emberiség. Én az evangéliumok eszméjét és a tudomány eszméjét olyképp akarom előállítani, hogy a kettő nem kettőnek látszatában, hanem egy átlátszó, kétségtelen igazság fényében tündököljön... a hitet ilyképp a tudomány világításában akarom feloszlatni...”²

Ezt a tudományt, mely mind a keresztény dogmával, mind a kor materializmusával szemben áll, nevezi Schmitt a szellem vallásának. Ezen a címen indít folyóiratot 1894-ben, melynek munkatársául sikerül Lev Tolsztojt is megnyernie.

Láthattuk, hogy világnézete kialakításakor Schmitt lemondott kora filozófiájáról. Természetes viszont, hogy valahol szövetségest keresett, mégpedig olyasvalakit, akinek szemlélete, emberi tartása vagy akár művészete rokon, vagy legalábbis rokonítható volt a magáéval. A korabeli Európa szellemi arculatának három meghatározó személyiségét választotta segítőjéül: Ibsent, Nietzschét és Tolsztojt. Mindhárójukról könyvet is írt: Ibsenről 1889-ben és 1908-ban, Nietzschéről 1898-ban, Tolsztojról pedig 1901-ben.

Mi rokonítja az európai gondolkodás e három kiemelkedő nagyságát? Schmitt így vall erről: „Tolsztoj a szentség glóriájával vette körül az embert, az öskereszténység áhítatával próbálta őt áthatni és a modern embert így a sárból felemelni, isteni öntudatra ébreszteni. Nietzsche a szellem egyéniségére összpontosította egész erejét, lehetőleg plasztikai alakban próbálta előállítani az embert gyönyörű művészi alkotásával, az emberfeletti ember képében, aki a földtől látszik kiindulni, és mégis az egekbe magaslik, a mindenséget, a tárgyak sokaságát mind saját énjébe olvasztva mint univerzális alak, a mindenség öntudatának, az egyetemes öntudatnak formájában. Így az új fajra utalt, mely hivatva van az ember helyébe lépni. Mind a két alak tehát közvetlenül a jövő ideális alakját akarta előállítani.

¹ Schmitt Mirkovszky Gézához, 1891. II. 1. Kéziratban.

² Schmitt Mirkovszky Gézához, 1890. XII. 27. Kéziratban.

lbsen, a harmadik nagy próféta, mint művész... a modern ember lelkében felmutatja a jövő csírázását.”³

Schmitt tehát abban látja a három alkotó legfontosabb közös vonását, hogy mindannyian a jövő emberének kialakításán fáradoznak, mindhárman a jövő emberének prófétái — csakúgy, mint ő maga.

Amikor Schmitt — a tizenkilencedik század utolsó évtizedében — elkezdte kidolgozni saját világszemléletét, Nietzsche már szellemében halott volt. Ibsennel nem kereste a kapcsolatot a magyar gondolkodó. Tolsztojjal viszont, egészen annak haláláig, levelezésben, bizonyos értelemben munkatársi, sőt, megkockáztatható a kifejezés, tanítványi viszonyban állott. A tanítvány természetesen nem Tolsztoj volt — miként ezt Schmitt egyik túlbuzgó híve állítani próbálta — hanem, bár meglehetősen problematikus formában, Schmitt.

Ennek a tanítványi működésnek legkézzelfoghatóbb megnyilvánulásai gyakorlatiak: Schmitt saját folyóiratában publikál, illetve más lapokban helyez el Tolsztoj-cikkeket, előszókkal látja el az orosz író műveit, s megírja a *Lev Tolsztoj és jelentősége kultúránkra nézve* című könyvét, melyről maga Tolsztoj állapította meg: „bár csak felületesen néztem át, úgy tűnik, lehetetlen jobban, pontosabban és világosabban kifejezni világnézetemet.”⁴ Tolsztoj véleményét megerősíti a ma már elfeledett német író, az *Anti-Tolsztoj* című pamflet szerzője, Samson-Himmelstjerna is.

A szolgálat, Tolsztoj „világmissziójának” kifejtése, valóban tanítványi. Schmitt több mint négyszáz oldalon részletesen ismerteti Tolsztoj véleményét az államról, a művészetről, tanainak gyakorlati oldalát, viszonyát az őskereszténységhez, a nyugati gondolkodáshoz, az egyházhoz. Ám az utolsó fejezet címe elgondolkasztó: *Tolsztoj átmeneti helyzete a történelemben*. Ehelyett Schmitt Keresztelő Szent Jánoshoz hasonlítja Tolsztojt, „aki a régi világ legnagyobb prófétája, mégis a legcsekélyebb, aki bejut a mennyek országába, nagyobb nála.”⁵ Ugyanis „Tolsztoj, amidőn az embert úgy tekintette, mint valami mennyei princípiumot, amely csupán a testiségben találja individualizációját, egyénítését, nem látja még tisztán a szellemi egyéniség nagy titkát; nem látja, hogy mint egyének egyúttal egyetemes alakok vagyunk, s mennyei sugárkoronának egyaránt egyetemes, végtelen, saját-szerű színezetű sugarai. Egyik szép hosszú levelében, melyet sajnos még a kilencvenes évek elején elvesztettem egy társaskörben, Tolsztoj ezt az eszmét ugyan helyeselte, de mindazonáltal később is a végtelent csupán istenben látta; az emberben csak véges részt látott. És ilyenformán elhomályosul Tolsztoj előtt úgy az ember lényegének képe, valamint az isten képe...”⁶

A tanítvány tehát túllépni vél mesterén. Schmitt szerint „Tolsztoj is még csak az új világkorszak küszöbén áll”, még ő sem a jövő embere. Ennek oka pedig az, hogy „Tolsztoj a modern téves alapokon induló áltudománnyal együtt hajlandó magát a tudományt egyáltalán elvetni.”⁷ És itt a tolsztoji felfogás szembekerül Schmitt világnézetével.

Schmitt tudománytanában, a gnózisban ugyanis azt fejtette ki, hogy az ember csak a tudomány által válódhat meg. Csak a tudomány teszi képessé az önismeretre, s ezzel beláthatja, hogy az emberi gondolkodás az intuíció segítségével el tudja gondolni a végtelent. Márpedig a végtelent csak az tudja elgondolni, ami maga is végtelen — tehát az intuícióra képes ember végtelen. A tudomány, a megismerés feladata az, hogy az embert végtelen öntudatra ébressze. A végtelen tudat képessége eddig is az emberben szunnyadt, de az embernek nem volt tudása erről. A jövő embere, az istenember „a végtelen öntudat alakja”. Schmitt, ha ügyesen burkolva is mondandóját, ugyanabban marasztalja el Tolsztojt, mint fő ellenfeleit, a teológiát és a materializmust: hogy az embert nem a legfőbb, legnemesebb lénynek láttatja, hanem valamilyen fensőbbiségnek alárendelt, kiszolgáltatott, önállóság nélküli féregnek. Márpedig „az ilyet legfeljebb sajnálni lehet, de szeretni nem... A szeretet mértéke a szeretett lény tökélye. Önmagától be fog állni a szeretet, ha majd mennyei fényben, mennyei tökélyben ragyog előtünk az ember, és az emberszeretet nem lesz hazugság és frázis, mint szükségképpen az eddigi világnézet alapján.”⁸ Így látjuk, hogy csakis az ideális szemlélet — azaz Schmitt

³ SCHMITT JENŐ: *Három előadás*. Bp., 1911, 41–43.

⁴ Tolsztoj Schmitthez, 1901. VII. 2.

⁵ SCHMITT JENŐ: *Leo Tolstoj und seine Bedeutung für unsere Kultur*. Jena, 1901, 433.

⁶ SCHMITT JENŐ: *Három előadás*, 12.

⁷ Uo. 4.

⁸ Uo. 19.

szemlélete —, „amelyet mi az emberről és istenségről szerzünk, az istenséget befelé vonva, saját belvilágunk fényében, mint a kétségtelen ész alakját szemlélve az istent, nem mint valami hit tárgyát, csak ez a világnézet lehet egyúttal a nemesebb erkölcs és élet alapja.”⁹

Schmitt tehát úgy gondolta, hogy a tolsztoji elveket (melyekkel különben teljes mértékig egyetért) a gyakorlatba csak megfelelő elméleti alátámasztással lehet átvinni, és ott elterjeszteni. Már 1897-ben így írt: „Bizonyára igaza van, tisztelt barátom, ha ismételten hangsúlyozza, hogy az élet a földolog, és a legjobb tanítás maga az élet, amelyet az ember érez. De ilyen élet az emberek tömegeiben csak akkor bontakozhat ki, ha az eleven példához annak megfelelő, azzal harmonizáló világnézet is kapcsolódik.”¹⁰ A magyar gondolkodó ezt a véleményét, mint már láttuk, mind 1901-es Tolsztoj-könyvében, mind 1911-es Tolsztoj-előadásában, mind pedig a röviddel Tolsztoj halála előtt zajlott tudomány-vitájukban fenntartotta.

Tolsztoj, mint ez sejthető, visszautasította Schmitt tudományosság-igényét: leveleiben így ír erről: „Schmitt ellenvetései a tudományról engem egyházi személyeknek az egyházi vallásról tett ugyanilyen ellenvetéseire emlékeztetnek.”¹¹ „Nemcsak hogy nem szükséges a tudományosság annak a tiszta vallási értelmezésnek, melyről Schmitt ír, de ellenkezőleg: semmi sem árt jobban ennek az egészséges, józan vallási értelmezésnek, mint éppen az, ha műveltnek és tudományosnak nevezi magát.”¹²

Melyiküknek volt igaza?

Schmitt Jenő, aki végül filozófussá vált egy olyan korban, amelyben a filozófia kora lejárt, jó szemmel vette észre, hogy Tolsztoj tanításában vannak utópikus elemek. Nem ismerte Tolsztojt személyesen, és joggal állapíthatta meg, hogy széles embertömegekre nehéz kizárólag személyes példával hatni. Sejtette, hogy értelmi fogódzót kell kínálni az érzelmenek, mert az önmagában eltéved. Tolsztoj viszont tudta, hogy az értelmi fogódzó egyedül kevés. Meglátta Schmittben a — főként gyakorlati — szövetségest, de tisztában volt azzal is, hogy a magyar filozófus tudománytana nem a megfelelő világnézeti alapvetése az ő személyes világtudatának. Tolsztoj nem az istenembert kereste, nem annak eljövételéért fáradozott. Schmitt igen. Ám abban, hogy Schmitt istenemberének vonásai nem a végtelenségében tobzódó, hanem a végtelensége által szeretetre érdemesült ember vonásait mutatják, legnagyobb szerepe a Jasznaja Poljana-i művésznak, gondolkodónak és prédikátornak van.

⁹ Uo.

¹⁰ Schmitt Tolsztojhoz, 1897. In: E. KEUCHEL: *Die Rettung wird kommen* . . . Hamburg, 1926, 72.

¹¹ Tolsztoj Škarvanhoz, 1909. XII. 6.

¹² Tolsztoj Škarvanhoz, 1910. I. 5.

Schmitt Jenő gyakorlati tevékenysége

MILOSEVITS PÉTER

Élet, életmű és személyiség hármasságának megbonthatatlansága talán sehol másutt nem jelentkezik olyan reprezentatív jelentőséggel, mint Tolsztoj esetében. A világirodalom csúcsait képviselő művek, a művészből világtörténetivé növő személyiség és a hétköznapi ember precedenssé emelt életpálya együtt, egy fókuszba gyűlve mutatják fel az embert, az ember helyzetét és az ember feladatát. Szépirodalom és tan, Tolsztoj és tolsztojanizmus együtt alkotja a tolsztoji jelenséget. Annál is inkább, mivel a tan jelen van már az elbeszélések, regényeket létrehozó évtizedekben is; csírájában, alakuló formában megtalálható a *Napló* legkorábbi lapjaitól kezdve, sőt – esetenként más módon és mértékben – a nagy alkotásokat is meghatározza. A nyolcvanas évek táján azonban hangsúlyeltolódás történik: az irodalom mögött meghúzódó tan az előtérbe lép, önálló létet és formát parancsol magának.

Tolsztoj ekkor elégtelennek tartja az irodalmat az élet igazságainak kifejezésére (a *Feltámadást* nem is akarja publikálni¹); az aktuális fő feladatot a tan terjesztésében látja, minek érdekében – mint írja – az élet kétségtelen, egyszerű és megcáfолhatatlan igazságait „szüntelenül ismételni kell, hogy az emberek többsége meghallja és megértse őket.”²

A tan elterjesztésének megszervezése, adminisztrálása hozza létre a tolsztojanizmust. Így válik Jasznaia Poljana kegyhellyé, fogalommá, szervező központtá; az innen kifutó erővonalak nyomán új és új góccok keletkeznek, melyekről visszajelzések érkeznek, vagy egyszerű visszaigazolások formájában, vagy eredetileg más orientációk közeledéseként.

*

Ez utóbbiak egyike, s a legerőteljesebbek közé tartozik a magyarországi visszhang, Schmitt Jenő jelentkezése. Ő a teória, a német filozófia felől érkezik: a berlini egyetemen még Hegelről írott tanulmányával nyer pályadíjat, szellemi útja azonban Hegeltől az anarchisták – Stirner, Bakunyin, Kropotkin – felé vezet, végül pedig a tolsztoji eszmékhez érkezik. Ezt az új orientációt tükrözi az 1894-től induló folyóirata, a *Religion des Geistes*, az ugyanebben az évben kezdődő levelezése Tolsztojjal és az ekkori publicisztikája, melyet pl. a *Die Religion des Anarchismus* vagy az *Ohne Staat* – már címükben is jellemző – írások jeleznek.

Tolsztoj igazában 1896-ban figyel fel rá, amikor Schmitt az egyik cikke miatt megindított sajtóper nyomán lemond állami hivatásáról, s az igazságügyminiszterhez intézett nyílt levelében kifejti nézetét a kereszténység és az állami szolgálat összeférhetetlenségéről. Tolsztoj erre az eseményre terjedelmes levéllel reagál,³ melyben kifejti ekkoriban formálódó, új eszméjét az erőszakhoz való viszonyról: a „ne állj ellen erőszakkal a gonosznak” formuláját a „ne vegyél részt az erőszakban” jelszava kezdi nála felváltani; ezért – természetesen – helyesli Schmitt lépését.

Ugyanezért kerül szóba újra meg újra Tolsztoj és Schmitt között a katonai szolgálat megtagadásának kérdése. Tolsztoj tudósításokat, cikkeket küld a duhoborokról, a holland Vanderveerről,

¹ Tolsztoj levele Schmitthez, 1897. március 2.

² Tolsztoj levele Schmitthez, 1896. október 12.

³ ua.

Schmittet kérve német nyelvű terjesztésükre.⁴ Amikor pedig a Popov *Drozzsin élete és halála* című könyvéhez írt előszó kapcsán Friedrich Spielhagen nyílt levélben támadja meg Tolsztojt, a katonai kötelezettség elleni agitátornak nevezve és felelőssé téve őt Drozzsin haláláért, Schmitt a nemzetközi nyilvánosság előtt áll Tolsztoj mellé: Spielhagennek ő válaszol Tolsztoj nevében vagy helyett a *Religion des Geistes* hasábjain.⁵ Ez az esemény szinte egybeesik azzal, amikor Magyarországon Škarvan megtagadja a katonai szolgálatot, és Schmitt kiáltvány-tervezetet állít össze a Škarvan üldöztetése elleni tiltakozás megszervezéséért.⁶ Tolsztoj ezzel kapcsolatban írja Schmittnek: „Nem lehet elégszer ismételni ezt a nagyszerű, de a köztudatba nehezen hatoló eszmét, hogy a katonai szolgálat célja a gyilkosság, a keresztény viszont nem gyilkolhat... Én Drozzsinnal kapcsolatban teszem ezt, Ön Škarvannal kapcsolatban teszi. S minél több hang szól majd az igazság érdekében, annál jobb lesz. És én szeretem hallani az Ön hangját, s meg vagyok győződve róla, hogy hatással van az emberekre.”⁷

Tolsztoj – látjuk – nagy jelentőséget tulajdonít az állami és katonai szolgálat megtagadásának, mert ebben az eszme terjedésének tanújelét látja, a tan kivételének magasabb stádiumát, melyben az eszme és szó hatékonyságát a tettek termékenysége váltja fel; ennek lesz majd demonstrációja Tolsztoj híres távozása közvetlenül halála előtt.

Ebben az időben tehát Tolsztoj – érthetően – örömmel fogadja Schmitt együttműködését. Hiszen hazai, orosz, holland, angol stb. hívei mellett Schmitt személyében a középső európai zónában, a magyar, osztrák és német területen nemcsak ügyes szervezőre és szerkesztőre, de elméletileg felkészült, termékeny, viszonylag jótolú propagátorra is lelt: segítségre és visszaigazolásra egyaránt. Hogy Schmitt tevékenységét mennyire komolyan veszi, mutatja 1895. március 27-i levele, melyben részletesen ismerteti tervét egy nemzetközi kiadványról,⁸ minek létrehozásában Schmittre is számít. A kiadvány célja az erők összefogása lett volna; négy nyelvű publikálása olyan írásoknak, amelyek – mondja Tolsztoj – „ilyen vagy olyan irányzathoz és valláshoz tartoznak, de a dolgok fennálló rendjének tarthatatlanságáról és a változtatás elkerülhetetlenségéről tanúskodnak; s nem az erőszakos lerombolás eszközével véghezvitt változtatásról, hanem a belső, individuális és vallásos tökéletesedésről.”

E tökéletesedés utolsó stádiumát abban látja, hogy „fel kell ismernünk azokat az eszközöket, amelyekkel összhangba lehet hozni életünket a felismeréseinkkel.” Ez a megfogalmazás pedig már arról a törekvéstről tanúskodik, amely Tolsztoj pályájának utolsó szakaszán egyre inkább előtérbe kerül: eszme és világ szembesítéséről, a beavatkozás igényéről, a tan kivételének kísérletéről.

Nyilván e tolsztoji törekvés hatására következik be Schmitt pályáján a radikális áttérés a teóriáról a praxisra. Jelzi ezt 1897-ben induló új folyóiratának már a címe is: *Állam nélkül*. Alcíme szerint ez a lap az „idealisztikus anarkisták” közlönye, akik „az erőszaknélküliséget hirdetik.”⁹ A lap írásainak többsége – melyek egyébként jórészt Schmittől származnak – e kérdéskört taglalja.

A központi probléma: az állam mint erőszak-hatalom s e hatalom felszámolása erőszakmentesen, az „idealisztikus anarkia”-val, ahogyan Schmitt írja: „Nemesebb öntudatra ébresztés és nevelés útján akarjuk a világot átalakítani.”¹⁰ Egyik legnagyobb port felkavaró írásának címe is a gyakorlati irányultságot jelzi: *Az anarkia kivihetősége*.¹¹ Ebben az államot „törvényesen szabadalmazott rablóbandának” nevezi, s közeli összeomlását jósolja: „A gondolkodásmód óriási forradalma van keletkezőben, mely bizonyos tekintetben körfolyamatot képez és a történelem előtti világ törzstársaságának anarkistikus őállapotába vezet vissza.” Ebben az összefüggésben fogalmazza meg saját küldetését: „Mi pedig feltámadása vagyunk az ember őseredeti méltóságának és szabadságának egy hasonlíthatatlanul magasabb műveltség fokán.”

⁴ Tolsztoj levele Schmitthez, 1896. szeptember 30.

⁵ Religion des Geistes, 1896. 1. sz., ill. Tolsztoj levele Schmitthez, 1896. február 27.

⁶ Tolsztoj levele Schmitthez, 1895. szeptember közepe.

⁷ ua., ill. az 1896. szeptember 30-i levél.

⁸ Tolsztoj levele Schmitthez, 1895. március 27.

⁹ Állam nélkül, 1897. 1. sz. 3.

¹⁰ ua. 2.

¹¹ Állam nélkül, 1897. 4. sz.

Ezzel a cikkel kapcsolatban derül fény Tolsztoj és Schmitt világnézetének alapvető különbségére. Tolsztoj a cikk tartalmával nagyjából egyetért, de – mint írja – „kevesebb büszkeséget és több keresztényi alázatot”¹² szeretne látni benne. Schmitt a büszkeséget, a méltóságot azonban teoretikus, világnézeti alapról védelmezi: „... a materialisták – írja Tolsztojnak – az embert csupán mint a természet és a társadalom hitvány atomját szemlélik, mint ahogy a teológusok csak hitvány teremtménynek tekintették. Mindkét világnézet az ember lealacsonyítása... Ezzel a szolgálóvilágnézettel lép szembe Krisztus világnézete (amelyet azonban én a megismerés és a tudomány fényében akarok kifejteni) ... hogy minden emberben megvilágosodjék önnön eredendő végtelensége, szellemi életének isteni természete, a leírhatatlan dicsőség és méltóság, mely minden emberben szunnyad...”¹³

Míg tehát Tolsztoj a tökéletesedés folyamatát az ember önfelülmúlásában, Schmitt azt az ember önmagához-találásában látja. Közös azonban az a törekvésük, hogy az öntudatlan emberi tenyészet számára felmutassák a célt és az utat.

Ezért a nézetkülönbségek egyelőre csak marginálisan jelentkeznek, pusztán formálisnak tűnnek. Valójában éppen akkor, a kilencvenes évek derekán a legszorosabb a kapcsolat Tolsztoj és Schmitt között. Egy számadat is mutatja ezt: levelezésük 1894-től Tolsztoj haláláig, tehát 16 éven át tart. Ez idő alatt Tolsztoj 32 levelet írt Schmittnek. Ebből 22 levél íródott 1894 és 98 között, s csupán 10 a hátralevő 12 évben. A gyakori levélváltásokon kívül Schmitt az *Állam nélkül*, könyveit, kisebb brosúráit rendszeresen elküldi Tolsztojnak, aki általában reagál is rájuk, sőt néhány cikket le is fordított oroszra. Tolsztoj leveleit pedig Schmitt többnyire közléstesi lapjában, csakúgy mint cikkeit, tudósításait. A duhoborok üldöztetése állandóan visszatérő téma, az *Állam nélkül* folytatásokban közli Makovickij erről írott cikkét.¹⁴ Schmitt összeállítást készít Tolsztoj gondolataiból istenről, aforizmákat fordít a *Naplóból*,¹⁵ előszavakat ír Tolsztoj műveire; általában: ő szervezi Tolsztoj német nyelvű publikálásait. Tolsztoj viszont felhívja látogatói, ismerősei, hívei figyelmét Schmittre és javasolja nekik, lépjenek kapcsolatba vele.

Híd épül itt, Európa közepén, melyen keletről nyugatra áramlik a tan s szerveződik tolsztojanizmus: világjelenségé.

A gyakorlati irányultság, a keresztülvivésre való törekvés, valamint a hatalom reagálása (Schmitt sajtóperei, anarchista összejövetelek feloszlata stb.) a konkrét helyzetérzékeltésre ösztönzik Schmitt Jenőt: figyelme a magyar szituációra irányul.

Magyarország és az anarkia jövője című írásában (1897)¹⁶ szembeállítja a Nyugat nagy kulturális múltját Magyarország kulturális nyomorával, elmaradottságával. Azonban éppen ebben a hátrányban előnyt is, perspektívát is lát, mert: „... tiszta, szűz talajjal rendelkezünk a nép még egészségesen maradt rétegeiben... rendelkezünk még *őserővel* oly mértékben, amelyben ez a Nyugat már nem rendelkezik.” Az európai civilizáció ambivalenciáját: kulturális fejlettségét és erkölcsi romlottságát érzékeli Schmitt, csakúgy mint Tolsztoj, aki 1906-ban fogja bejegyezni a *Napló*-ba: „A nyugati népek messze előttünk járnak, de tévúton. Hogy az igazi útra lépjenek, ehhez messzire vissza kell menniük. Nekünk pedig csak kissé kell letérnünk arról a tévútról, amelyre az imént léptünk...”¹⁷

E felismerések által vezéreltetve kapcsolódik be Schmitt 1897-ben a magyarországi agrármozgalmakba. Az általa képviselt eszmét minden párt és politika felett állónak tételezve, a Magyarországi Szociáldemokrata Párttól elszakadó és vele szembeforduló Várkonyi-féle „független szocialista” mozgalommal keres és talál kapcsolatot. Aktivitására jellemző, hogy Várkonyi lapjában, a *Földművelőben*, az 1897-es évben kerekén 10 cikket publikál, melyek között az *Állam nélkül*-ből átvettek, de speciálisan a *Földművelő* számára írottak is vannak. Ezzel párhuzamosan az *Állam nélkül*-ben is

¹² Tolsztoj levele Schmitthez, 1897. március 2.

¹³ Schmitt levele Tolsztojhoz. Publikálva: ERNST KENCHEL: *Leo Tolstoj, Die Rettung wird Kommen...* 30 unveröffentlichte Briefe an Eugen H. Schmitt. Zusammengestellt von E. Kenchel, Hamburg, 1926.

¹⁴ 1897-ben a 6. számtól.

¹⁵ Tolsztoj levele Schmitthez, 1898. április 7.

¹⁶ *Állam nélkül*, 1897. 13. sz. 1–2.

¹⁷ TOLSZTOJ: *Napló*, 1906. szeptember 2. In: *Tolsztoj művei*, 10. kötet, 845. old. Magyar Helikon, 1967.

felbukkannak az agrármozgalmakkal foglalkozó írások, új színnel gazdagítva a lapot. Schmitt részt vesz a Független Szocialista Párt alakuló kongresszusán (Cegléd, 1897. szeptember 8–10.), s az itt tartott beszédét a *Földmívelő* közlésezi. Ebben – a szeretet-vallás alapjairól bírálva a szociáldemokráciát – egymást kizáró ellentétként beszél a népuralomról és a nép szabadságáról, hiszen – mondja – népuralom csak úgy lehetséges, ha egyesek uralkodnak a nép nevében. A népnek ezzel szemben a valódi szabadságra van szüksége, amely minden erőszaktól mentes. „Demokrácia ama nagy világcslásnak a neve – mondja –, ahol a népvézerek, a népcsalók hízelve mondják a népnek, hogy csakis az ő akaratából, az ő kedvéért, az ő nevében gyakorolják az erőszak uralmát...”¹⁸

Schmitt hatása a „független szocialista” mozgalomra rendkívül nagy. A ceglédi kongresszus „elvi nyilatkozatába”¹⁹ olyan kitételek kerülnek, melyek mögött kétségtelenül Schmitt eszméi hatása áll: a nyilatkozat szerint pl. a Párt „uralomnélküliségre fog törekedni”, „az állandó hadsereg leszerelését... törekszik elősegíteni” és „az államot mint minden rossznak a kútforrását tekinti.”

De nemcsak a mozgalom vezetőit érintik meg Schmitt eszméi, a szélesebb rétegekig is elhatolnak. Veres Péter ír erről, bemutatva egy egyszerű parasztok által létrehozott tolsztojánus „testvérközösséget”, melyben még a vegetariánizmussal is megpróbálkoztak.²⁰ És Schmitt még sok év múltán is kap leveleket egyszerű alföldi emberektől, melyekben kérik, térjen vissza közéjük.²¹

Schmitt hatása a mozgalomra tehát jól látható és kétségtelenül jelentős. Azonban 1898-tól, amikor a kormány reakciója nyomán szerte az országban egymást követik a csendőrséggel való véres, emberéleteket követelő összetűzések, Schmitt úgy ítéli meg, hogy tevékenysége az eszmével, célkitűzései vel homlokegyenest ellenkező hatást ért el. Ő az erőszak nélküli, minden materiális indítéktól mentes, belső átalakulás szükségességét hirdette, s szüntelenül óva intett minden erőszakos cselekedettől. Ráadásul a kormány lapjai az ő mozgalmukat vádolják a parasztság uszításával. Schmitt a *Földmívelő*ben szenvedélyes hangú cikkben utasítja el ezt a vádat, a vádolók ellen fordítva azt: „És ezzel a néger rabszolgatartókat embertelenségben felülmúló vérlázító rendszerrel szemben, ezekkel a rabszolgatartókkal szemben, akik folyton gyilkoló fegyverek után üvöltenek... mit teszünk mi, hogy a lázítók nevét kiérdemeltük?”²²

E cikk miatt Várkonyival közösen kerülnek bíróság elé, s lényegében ezzel a perrel, valamint az erről tudósító cikkel az *Állam nélkülben*²³ lezárul Schmitt szerepe az agrármozgalmakban. A cikk befejező részében megvallja kudarcát, de hitet tesz a jövő mellett: „Villámokat szórtam, de azok – mocsárba estek. De lesz ennek a szónak még feltámadása; lesz, mert hiszek a magyar népnek és a vele küzdő délszláv testvérnépek nagy és szent hivatásában. A magyar nép nagy hivatása... az isteni szelídség fenségével, az örök szeretet majestásában... megkezdeni az emberhez egyedül méltó, az isteni öntudattól áthatott új kultúrát, itt a Tisza és Duna völgyében.”

A történelem tehát nem igazolta az eszmét; Schmitt visszavonulásra kényszerült. Elhatározását igazolva láthatta Tolsztojn a magyar viszonyokról írott levelében: „Mi újat mondhatnék én magának – írja Tolsztoj – az osztrák és magyar dolgokról, azon kívül, hogy mily fájdalmas látni, mennyire ostobák, s ebből fakadóan milyen kegyetlenek tudnak lenni az emberek.”²⁴

Szellemi alapállását hangsúlyozandó, Schmitt 1899-től *Erőszaknélküliség* címen adja ki lapját még egy évig, majd ezt is beszüntetve életének hátralevő másfél évtizedét a tudományos munkának szenteli, a praxistól újra a teóriához térve vissza.

Ezzel Tolsztojjal való kapcsolata is lazábbá válik, megváltozik a jellege. Schmitt ettől kezdve nem gyakorlati szervező, inkább elméleti propagátor. Három könyvet is ír ebben az időben Tolsztojról,

¹⁸ *Földmívelő*, 1897. október 22., ill. 29. II. évf. 43., ill. 44. sz.

¹⁹ *A magyar munkásmozgalom történetének válogatott dokumentumai*. Budapest, 1954, Szikra, II. kötet, 483.

²⁰ VERES PÉTER: *Falusi krónika*. Budapest, 1956, 238, 242–45.

²¹ KEPES FERENC: *Schmitt Jenő Henrik élete és tanítása*. Budapest, 1918, 78.

²² SCHMITT JENŐ: *Lázítás*. *Földmívelő*, 1898. január 14. III. évf. 2. sz.

²³ SCHMITT JENŐ: *Aranyaszájú szent János az esküdtek előtt, vagy Gyalázatosabb mint Bizancz*. (Egy per rövid története, el nem mondott perbeszéd részleteivel.) *Állam nélkül*, 1898. november 1–3.

²⁴ Tolsztoj levele Schmitthez, 1898. február 25

amelyekben megkísérli a tant tudományos szinten kifejteni. Tolsztoj helyesli Schmittnek ezt a törekvését, mondván: „Önök teljesen igaza van abban, hogy a keresztény világnézet minden területen teljesen új és váratlan következtetésekkel szolgál a világi tudomány számára, melyeket minden vonatkozásban ki kell dolgozni.”²⁵ Érdemi megjegyzése azonban valójában nincsen. Sőt, amikor Schmitt egyik könyvének teoretikus részére hívja fel figyelmét, Tolsztoj más, számára fontosabb mozzanatot emel ki: „Nemcsak az élet értelmének kifejtése tetszett . . . hanem az utolsó oldalak is, amelyeken Ön, oly merészen leszámolva civilizációnk felfuvalkodottságával, az emberek többségének a földművelő életmódhoz való visszatérésének lehetőségéről beszél.”²⁶

Végül az 1909–10-ben kibontakozó vita a tudományról felszínre hozza a két gondolkodó nézeteiben eleve lappangó, de polémiává csak kapcsolatuk utolsó periódusában éleződő ellentéteket.²⁷

Schmitt ekkor egyébként már Berlinben él. Új szellemi köre, a gnosztikusok vonzásában elhagyta Magyarországot, ahol egyébként mindig is átmenő pozícióban volt az orosz erkölcsi tudat és a német értelmi tudat között, s ilyen értelemben itt nem volt tipikus jelenség. Azonban éppen ebben rejlik tevékenységének jelentősége, melynek fedezete, végső soron, Tolsztoj. És nem *annak ellenére*, hogy talán Schmitt a legönállóbb tolsztojánus, hanem éppen *azért*. Így ugyanis nem egyszerűen a tolsztoji gondolatok ismétlésével, a Tolsztojhoz közvetlenül fűződő tevékenységével, hanem egyedi gondolatrendszerrel és önálló, sajátlagos tevékenységgel kapcsolódik a tolsztoji jelenséghez. Ezért nemcsak nagy, de speciális szerepe is van abban, hogy Tolsztoj gyakorlati értelemben is világjelenséggé lett. Egy olyan folyamatnak a részese, amely talán Tolsztojjal játszódtott le utoljára: a világirodalmi jelenség gondolkodástörténetivé vált, majd a világban való affirmációval világtörténetivé nőtt, noha a történelem nem igazolta.

²⁵ Tolsztoj levele Schmitthez, 1901. január 1.

²⁶ Tolsztoj levele Schmitthez, 1907. július 22.

²⁷ SCHMITT JENŐ: *Leo Tolstoy als Genger der modernen Wissenschaft in Dokumenten des Fortschritts*, Reiner, Berlin, 1910. ápr. Vö. Tolsztoj következő leveleivel: Škarvanhoz, 1909. december 6. 1910. január 5. 1910. január 9. 1910. január 10–11.

Sárkány Oszkár válogatott tanulmányai

Szerkesztette és a jegyzeteket összeállította Sziklay László. Budapest, 1974, Akadémiai Kiadó, 176 l.

Egy ifjan eltávozott tudós életműve rendszerint a „tragikusan torzóban maradt” minősítésre csábít. Ám Sárkány Oszkár (1912–1943) kötete inkább tragikusan befejezett alkotás.

A válogatás legrangosabb tanulmánya a *Magyar kulturális hatások Csehországban (1790–1848)*. Ezt további három írás egészíti ki, néhány érdekes részlettel bővítve a képet. Rövid időszak termését gyűjtötte be a szerző, mégis megalapozott egy tudományszakot: a megújuláskori magyar–cseh kapcsolatok s a ráépülő hatások történetét. Megalapozta, de egyúttal ki is merítette: kutatását mintegy lezárva, a 26 éves tudós kiábrándultan mérlegeli a hatástörténet szűkre szabott lehetőségeit. „Így mélyül a magyar irodalom hatása. De ugyanakkor *nem szélesedik*. A fordítók és az utánzók nagyrésze *jelentéktelen író*. A magyar hatás továbbra is csak egy *szűk körre* szorult, nagyobb jelentőségre nem emelkedett — megakadályozta ebben elsősorban a cseh irodalom *széleskörű, nem egyoldalú* érdeklődése.” (74. l. Kiem. B. G.) Sárkány Oszkár biztos kézzel húzza meg a hatáskutatás és — tegyük hozzá — a kontaktológia lélekharangját.

A kötet többi írását a Közép-Európa fogalom köti össze. Rokonszenves jelenség, hogy Sárkány Oszkár (és több nemzedéktársa) a szomszédos népek közeledéséért, kölcsönös jobb megismeréséért fáradozott századunk harmincas éveiben. Csakhogy a megközelítés két szempontból kérdéses. Sárkány világosan látja, hogy a különböző közép-európai terveknek két típusát „különböztethetjük meg: egy imperialisztikust és egy defenzívet” (123. l.). A nem magyar elképzelésekben felismeri a két elem keveredését, a magyar tervben viszont csak az utóbbit, a defenzív jelleget hangsúlyozza. Ez minden ilyen elgondolás közös gyengéje, ezért megvalósíthatatlan politikailag. Tudományos rendezőelvnek sem alkalmas a Közép-Európa-kép: túlzottan kötődik korabeli, geopolitikai megfontolásokhoz. Sárkány Oszkár halála a keleti fronton jelképes végítélet korábbi felfogása felett.

Negyven éves íráskor újraközlése akaratlanul is felveti a kérdést: miért időszerű? A háború utáni kutatás jórészt hasonló nyomokon indult el: fellendült a kapcsolattörténet, kibontakozott a Kelet-Európa fogalom. S aztán a második, harmadik évtizedben ismét bebizonyosodik (akárcsak Sárkány esetében), hogy a kontaktológia lehetősége szűkre szabott, a Kelet-Európa-kép túlságosan kötődik geopolitikai megfontolásokhoz...

Ám nem a felismert hasonlóság indokolja a kiadást, hanem becses örökségünk feltérképezésének igénye. Sárkány Oszkár életművének kritikai számbavétele az irodalomban már régebben megkezdődött. Ezt most újabb szempontokkal bővíti a kötet két kiegészítő írása. Gál István szép portréja a tanulmányok életrajzi keretét vázolja fel, Sziklay László értékes megjegyzései mai megvilágításba helyezik Sárkány Oszkár egy-egy nézetét, esetenként vitatkozva velük. Az ellentmondó elgondolások jól megférnek egy könyv keretein belül. A kiadvány hatásosan bizonyítja, hogy nem kell elhallgatni örökségünk, más gondolatrendszerek nézeteit, még akkor sem, ha napjaink állásfoglalásától eltérnek is. Folytatásra méltó kezdeményezés! Ugyanakkor meg kell említenünk az Akadémiai Kiadó néhány szerkesztési figyelmetlenségét is, mint pl. az 53. oldalon Kisfaludy Sándor helyett Kisfaludy Károly (kétszer), a 88. oldalon Dvůr Kralové helyett Kralův Dvůr stb.

Vizsgáljuk meg újra Sárkány Oszkár művét, az örökösök szemével! Milyen kiutat talált, amikor igyekezett „az úttalan vadonban kijelölni expedíciónk előrehaladási vonalát”? (125. l.) Az új módszer, melynek alkalmazására ideje már nem maradt, az összehasonlításban lelte meg. Másutt, felfigyelve a hatáskutatás korlátaira, a hasonló jelenségek párhuzamait állapítja meg. (22. l.) Ismét rokon vonásokat látunk. Napjainkban egy tipológiai, párhuzamkutatásra épülő komparatiztika formálódik,

mely felhasználja a kapcsolattörténet értékeit. A történelemben visszavetített Kelet-Európa és a ködös alrégiók fogalma is átalakul, mivel a mai kutatás igyekszik történelmileg kialakult egységeket vizsgálni. Sárkány Oszkár kapcsolattörténeti eredményeit tehát felhasználhatjuk, máig kevésbé ismert *cseh* adatai segítik a Monarchia jobb megértését.

A kötet kapcsolattörténeti anyaga lényegében három területet ölel fel: 1. A cseh Nemzeti Múzeum magyar vonatkozásai; 2. Palacký magyar kapcsolata; 3. A cseh közvélemény magyarság-képe a XIX. század második negyedében.

A két Nemzeti Múzeumból azóta — széles felvilágosodáskori keretbe illesztve — bőségesen gyarapodtak ismereteink. Érdemes lenne azonban Sárkány Oszkár megfigyelését konkretizálni intézmények, mozgalmak, folyóiratok stb. funkcionális vizsgálatában, hiszen ezeknél „az egyszerre elért kulturális fok, az egyszerre beköszöntő szükséglet váltotta ki egymástól függetlenül a megfelelő megmozdulásokat.” (22. l.)

Sárkány tanulmányainak középpontjában Palacký áll. Alakja kulcsfontosságú a korszak cseh–magyar viszonyában. Sárkány rendkívüli érdeme, hogy összegyűjtötte Palacký magyar érdeklődésének, baráti kapcsolatainak legfontosabb (nyomtatott) forrásait. Azóta Richard Pražák újabb adatokat tárt fel (*Palacký a Maďaři před rokem 1848*, Časopis Matice moravské, 1958, 1–2. sz. 74–99. l.), mégis igazat kell adnunk a jelen folyóirat hasábjain megjelent értékelésnek: „Palacký elfordulása a magyaroktól, nemcsak a reformkor politikai szemléletétől, hanem a magyar szellemi élettől, még Pražák magyarázatával együtt is komplex vizsgálatra szorul.” (Szalantai Rezső: *Palacký és a magyarok*. Filológiai Közöny, V (1959), 1–2. sz., 197. l.) A komplex vizsgálat első lépéséhez Sárkány adatainak ellenpárját, Palacký politikailag motivált ellenséges megnyilvánulásait kell összegyűjteni.

A következő lépés átvezet a harmadik kérdéskörhöz. Érthetően itt a leghiányosabb Sárkány kutatása, hiszen a vizsgált időszakban nem a kapcsolat volt túlsúlyban, hanem egyre inkább az ellenségeskedés. Palacký és a magyarok, a két nemzeti mozgalom szembefordulása azonban csak részben magyarázható a magyar–cseh (ellenséges) kapcsolatból. A két (a szlovákkal együtt három) nacionalizmus *egészét* kell megismerni, hogy viszonyuk, ellentétük megvilágosodjék, és Sárkány Oszkár (önmagában kissé egyoldalú) adatai valódi helyükre kerüljenek.

Sárkány Oszkár tehát feltárta a történelmi magyar–cseh kapcsolatokat *egyik felét*: a baráti érintkezéseket. Tiszteletre méltó, hogy az 1930-as évek második felében, vagyis jókora magyar–cseh ellentétek közepette nyúlt ehhez a témához. Az is érthető, hogy a háború után szintén ezzel foglalkoztak. Mára viszont talán elérkezett az idő, hogy Sárkány Oszkár kutatásait kiegészítsük, a kapcsolatokat negatív oldalát, az ellentéteket is alaposan megvizsgáljuk. A kép így válik igazzá, teljessé.

Joggal vethető fel: helyese-e megbolygatni ezt a darázsfészket. Úgy vélem, akkor járunk el Sárkány Oszkár szellemében, ha az ellentéteket nem elhallgatjuk vagy összebekítjük, hanem előfeltételeiket kutatva szolgáljuk a népek közeledését.

Benedek Gábor

Honti János: Studies in Oral Epic Tradition

Translated from the Hungarian by Éva Róna. Translation revised by J. M. S. Tompkins. Budapest, 1975, Akadémiai Kiadó, 206 p.

Nem mindennapi tehetség, gazdag életmű, megtisztelő feladatok és sok szerencse is övezte az ifjúkora közepén munkaszolgálatos táborban megölt folklorista, Honti János (1910–1945) munkásságát. Fájdalmas visszaemlékezések idézték nem is egyszer, mi minden válhatott volna belőle, ha tovább él a felszabadulásnál: a nemzetközileg legismertebb magyar szövegfolklorista, népköltészetelméletünk és filológiánk új útjainak kikísérletezője egy Kerényi Károlyéhoz hasonlítható nemzetközi jelentőségű tudóssá bontakozott volna, és noha ránk maradt életművében demokratikus, ámbar nem materialista tudósnak mutatkozott, valószínűleg mindez itthon történt volna. Most készülneknék hetvenedik születésnapja megünneplésére, és ismerve tudományos jártasságát, termékenységét, sokoldalúságát, aligha kétséges, hogy sok monográfia, többszáz tanulmány sorakozna bibliográfiájában, ezek

zöme németül és angolul is, hiszen Honti mindkét nyelven (és franciául meg olaszul) szuverén módon fogalmazott, a helybeli kutatók nem is érzékelték „idegen” voltát. Mindez a tragédia árnyékában még fájdalmasabb, hiszen az általa meg nem írt műveket azóta sem készítette el senki, ahol és amit Honti abbahagyott a magyar folklorisztikában, ott rendszerint azóta sem történt érdembeli tudományos előrehaladás.

Mégsem illetéktelen Hontival kapcsolatban a „sok szerencse” említése. Már életében az elismert tudósokhoz tartozott, és ezt egyformán bizonyítja sok-sok nemzetközi felkérése, külföldi és nemzetközi fórumokon méltó megjelenése éppúgy, mint itthoni kollégái közül néhánynak leplezetlen ellenségeskedése. Szinte kvalitásának bizonyítéka, hogy például *A Magyarság Néprajza* éppúgy nem tartott igényt közreműködésére, mint mondjuk Bartók, Ortutay, Marót Károly és mások munkáira, hogy Solymossy Sándor, folkloristikánk akkori vezető alakja megvető kritikákat írt korai műveiről. Az igazsághoz az is hozzá tartozik, hogy Honti nem kevésbé elutasítóan viselkedett: már korai levelezéseiben feltűnik a „le a szakállasokkal!” kitétel, amelyen Solymossyt és elvbarátait értette, *A Magyarság Néprajzáról* pedig 1936-os recenziójában (vagyis 26 éves korában!) alaposan leszedte a keresztvizet. Tragikusan torzóban maradt életműről beszélhetünk, ám a 35 éves fiatalembertől 2 német nyelvű monográfia jelent meg a legelőkelőbb folklorisztikai könyvsorozatban (*Folklore Fellows Communications*), legalább három magyar nyelvű kismonográfiát publikált, többszáz írása látott napvilágot. Még halála után is folytatódott ez a publikációsorozat. Az *ismeretlen népmese* című könyve már a felszabadulás után látott napvilágot. Szorgos keresés ellenére sem tudunk egyetlen megírt, ám kiadatlanul maradt munkájáról, és – egyedül elpusztított kortársai közül – a magyar folklorisztika később sem feledkezett meg róla. 1962-ben *Válogatott tanulmányok* címmel negyedszáz lapon adták ki írásait, egy csaknem teljes Honti-bibliográfia kíséretében. Dömötör Tekla elsősorban a barát szemével készült kismonográfiája Hontiról 1976-ban jelent meg *A múlt magyar tudói* sorozatban. Az Akadémiai Kiadó jelentette meg angol nyelven tanulmányai gyűjteményét, mindmáig az egyetlen, amelyben egy elmúlt magyar folklorista műveit a nagyvilág számára közvetítik. (Azóta még a *Gyorsuló idő* sorozatban is megjelent egy kis magyar Honti-válogatás, jelezvén, hogy a nagyközönség számára is érdekesnek ítélik ezt a munkásságot könyvkiadóink.)

Kitűnő gondolat volt kiadni e munkát. A nemzetközi folklorisztika néhány hivatkozásból a modern irányzatok előfutárai közé sorolta Hontit, most legalább érzékelhetővé válik, hogy ez inkább tévedés, mint igazság. Az angol nyelv kiválasztása is szerencsés ötlet volt, mivel Honti több munkája jelent meg eddig németül, mint angolul, és így inkább lesz nemzetközi visszhangja a kötetnek. A válogatás munkáját a névtelenség homályából Szilágyi János György, a klasszika-filológus barát végezte, aki mégis a címnek megfelelően a folklorista Hontit állította középpontba, és a csupán filológiai jellegű tanulmányokat mellőzte. Közli a kötet az 1937-ben *A mese világa* címmel kiadott könyvet, valamint az 1945-ös *Az ismeretlen népmesét*. Ezenkívül 7 tanulmányt is tartalmaz a kötet. Hihetetlen ostobaságból sehol sem említik meg a kötetben, melyek voltak az eredeti munkák, mikor íródtak, hol jelentek meg. Ez akadémiai kiadványtól botrányos, mivel összesen 15 sor helyet sikerült így megspórolni, és pl. a kétlapos bevezető végén (amelyben sorjáznak a téves vagy pontatlan adatok) erre lett volna üresen hagyott papírhely. A közlés sorrendjével a következő tanulmányok szerepelnek.

Mese és legenda (1936, a magyar tanulmánykötetben is), *Népköltésről és irodalomról* (Kerekasztal, 1936, 77–83), *A népmese háttere* (Ethnographia, 1940, 308–320), *A néphagyomány megmentéséről* (Debreceni Szemle, 1934, 219–226), *Mesetudomány és vallástörténet* (Népünk és Nyelvünk, 1935, 107–124), *Mesék és mítoszok halálról és halhatatlanságról* (1936, a magyar tanulmánykötetben is), *Orestes és Hamlet* (1945, pusztumuszán kiadott dolgozat, a magyar tanulmánykötetben is) – ezek mind jelentős munkák, noha zömmel Honti működésének középső szakaszát (1935–1936) jellemzik, ez az egyoldalúság azonban bizonyos egyöntetűséghez vezet. A kötetet négylapos névmutató zárja.

A kötettel elégedettek lehetünk, ha azt vesszük figyelembe, hogy eddig csak magyarul olvasható műveket hozott világnyelven. Ami a terjedelmet illeti, a kisalakú 200 lap helyett 300 lapnyi gyűjtemény sokkal eladhatóbb, tartalmilag teljesebbé tehetné volna a könyvet. Tudományos könyvkiadóink nem veszi figyelembe, hogy a filológiában nem mindig a kevesebb a több.

A fordítás és a kritikai apparátus gondozása viszont kritikán aluli. A magyar fordító nem olvasta Honti eredeti angol tanulmányait, nem konzultált folkloristákkal, így módon zűrzavaros, következtelen, pontatlan, félreértésektől hemzsgő fordításokat hozott. A szerencsétlen angol nyelvű ellenőrző

fordító erről nem tudhatott, és ő csak nyelvíleg javíthatta a téves fordításokat. Méltatlan Akadémiai Kiadónkhoz ez a felemás gyakorlat, és reméljük, hogy a legközelebbi idegen nyelvű folklorisztikai kiadványokban szerencsésebb megoldást találnak. A filológiai pontosság is csorbát szenvedett. Például a kereszt-referenciák sem pontosak. A 116. lap 3. jegyzetében *The World of the Tale* címen szerepel az a könyv, amely a kötetben *The Tale – its World* címen szerepel: a 117. lap 15. jegyzetében még magyar nyelven szereplő tanulmány 11 sorral lejjebb, a 17. jegyzetben már angol nyelvűvé változott, az *Ethn.* és egyéb rövidítéseket, amelyek a magyarban szokásosak, az angol olvasó aligha érti meg. A 84. lap utolsó jegyzetében egy különben érthetetlen című mese egy *Collection of Hungarian Folktales* c. kiadványból idéztetik. Vajon akad-e épeszű ember, aki rájön, hogy ez a *Magyar Népköltési Gyűjtemény* 1872-es I. kötetét jelenti? A bosszantó nem az, hogy ezt a fordító, a kontrollszerkesztő és a kiadó nem tudta, azután nem tudván angolul a címet tökéletesen félrefordították, és így félrevezetik az olvasót, hanem az, hogy az adatok *pontosan* olvashatók a magyar kiadásban. Még a létező adatok is eltűnnek tehát, ha külföldre szánunk tudományos kiadványt?

Oldalakat tölthetnék meg a hasonló bántó hibák felsorolásával. Az a baj, hogy ezekkel szinte párhuzamba állítható az angol félrefordítások sokasága. Néha angol munkákat fordítanak vissza – tragikus eredménnyel. Ha mindezzel csak magát és az Akadémiai Kiadót diszkreditálná a fordító, nem is bánnám, hiszen a gondatlan munka mindig csak egyféle színvonalat eredményezhet, és nyilván ennek meghaladása nem is állt senki érdekében. Azonban a filológiai pontosságra, terminológiai következetes-ségre oly kínosan ügyelő Honti János életművéből így egy zűrzavaros, pontatlan keverék keletkezik. Úgy látszik, haló porában is akadtak ellenségei Hontinak . . .

Nagyon örülnék, ha e sajnos nem társztalanul álló pontatlanságáradat egyszer megszűnne. Egyetlen tudományos kiadónk van folkloristáink számára. Nem jó vele ujjat húzni, rámutatni hibáira. De ha nem ismétlődnének e bántóan mucsai hibák, erre sem lenne szükség.

Voigt Vilmos

Literatura rosyjska w zarysie

Pod redakcją Zbigniewa Barańskiego i Antoniego Semczuka. Warszawa, 1975, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 835 l.

Az orosz irodalom történetét áttekintő új tankönyv – amint azt a szerkesztők, Z. Barański és A. Semczuk rövid előszavából (5–6. l.) megtudjuk – eredetileg a lengyelországi tanítóképző főiskolák orosz szakos hallgatói számára készült, de időközben kibővült annyira, hogy jelen formájában tartalmazza az egyetemek és a tanárképző főiskolák 1973-ban bevezetett egységes négyéves tantervének az anyagát. A tankönyvről szerzői – T. Kofakowski (I–VII. fejezet, a kezdetektől 1800-ig), B. Galster (VIII–XIII. fejezet, 1801–1841), A. Semczuk (XIV–XXVII. fejezet, 1842–1881) és Z. Barański (XXVIII–XXXIX. fejezet, 1882–1917) – szerzői voltak a Marian Jakóbiec szerkesztésében 1970–1971-ben, ugyancsak a Państwowe Wydawnictwo Naukowe gondozásábanVarsóban megjelent kétkötetes *Literatura rosyjska* [Orosz irodalom] című kézikönyv jelentős részének is, így az új tankönyv megírásakor a szerzők jelentős mértékben támaszkodhattak az említett kézikönyv írása és szerkesztése közben szerzett tapasztalataikra; a tankönyv írása és szerkesztése közben igyekeztek megőrizni a kétkötetes *Literatura rosyjska* információs értékét, de kénytelenek voltak lemondani az ott felhalmozott tényanyag egy részéről, valamint a lengyel–orosz irodalmi kapcsolatok részletes kifejtéséről, ezzel szemben viszont nagyobb súlyt helyeztek az orosz irodalom fejlődési folyamatának a bemutatására, felhasználva a legújabb kutatási eredményeket, elsősorban a szovjet irodalomtudományak a legutóbbi években elért eredményeit.

Az egyes fejezetekhez a szerzők szelektív bibliográfiát csatoltak, amely a tárgyalt művek legfontosabb kiadásait, valamint a szintetizáló igényű, könyv alakban megjelent jelentősebb feldolgozásokat tartalmazza; terjedelmi okokból tudatosan lemondtak a folyóiratokban közölt cikkek felvételéről. A könyv végén általános bibliográfia is található (770–778. l.), amely az alapvető kézikönyveket és az általánosabb témájú, könyv alakban publikált szakirodalmat tartalmazza.

Mivel egy rövid recenzió keretében elképzelhetetlen részletesen ismertetni egy ilyen hatalmas témát feldolgozó munkát, csupán néhány, az orosz irodalomtörténet korszakolására, valamint egyes jelenségek hangsúlyozására vonatkozó koncepcióbeli momentumra szeretnénk felhívni a figyelmet.

A tankönyv az orosz irodalom fejlődéstörténetét első fokon két hatalmas korszakra bontja, az óorosz irodaloméra (*Literatura staroruszka*) és az újkori orosz irodaloméra (*Literatura nowozytna*). Nem érdektelen megjegyezni, hogy e két nagy korszak határát a könyv – a hasonló munkák többségétől eltérően – nem a XVII–XVIII. század fordulójára, vagyis I. Péter uralkodásának kezdetére teszi, hanem korábban, a XVII. század közepére. Az I. Péter korának jelentőségét abszolutizáló koncepciókkal szemben helyesen hangsúlyozzák a szerzők, hogy Péter csupán egy már korábban megindult fejlődési folyamat „intézményesítését” hajtotta végre. A XVII. század második felének történelmi eseményei, különösen Ukrajna visszatérése Oroszországhoz, megindították a latin–lengyel műveltségű irodalmárok Moszkva felé áramlását, jelentős mértékben megnövelték Oroszországban a nyugati kultúra iránti érdeklődést, amit számos, főként lengyel közvetítéssel fordított mű (*Velikoe zercalo*, *Rimskie dejanija*, *Facecii* stb.) is bizonyít.

A XVII. század második felének irodalmával kapcsolatban a szerzők természetesen nem kerülhetik meg az orosz barokk problematikáját. Hangsúlyozzák, hogy a barokk stílus jegyei elsősorban a költészetben ismerhetők fel, a prózában a barokk hatása kevésbé megfogható, a barokknak nevezett korban az európai tendenciák a bizánci egyház mentalitásával és stílusával, valamint népi elemekkel kereszteződtek Oroszországban, amelynek kulturális életében a barokk sok tekintetben a reneszánsz szerepét (a humanista problematika iránti fogékonyság, az irodalom és a művészet világivá tétele stb.) is betöltötte.

A barokk problémájától kezdve a tankönyv a nagy irányzatok köré csoportosítva tárgyalja tovább az újkori orosz irodalmat; egy-egy fejezetet szentel időnként az átmeneti korszakoknak (*A barokktól a klasszicizmus felé*, *Preromantika*, *A realizmus korai fázisa* stb.), valamint külön fejezetet a kiemelkedő alkotók életművének.

A könyv az orosz irodalmi élet ismertetését 1917-tel zárja, kivételt csak néhány olyan íróval tesz, akinek munkássága e korszakhatáron túl külföldön folytatódott (pl. Bunyin). Minden irodalomtörténeti korszak bevezetőjében a szerzők nagy súlyt fektetnek a politikai, társadalmi, művészeti folyamatok egészének a bemutatására.

Az ismertetett könyvről mint tankönyvről annyit mondhatunk el, hogy jól tagolt, áttekinthető, és megbízható első tájékoztatást nyújt az egyes írókról, művekről és irányzatokról, bibliográfiai utalásai pedig lehetővé teszik az olvasó útnak indítását az orosz irodalom mélyebb, árnyaltabb megismerése felé. Szeretnénk megemlíteni még egy látszólag apró, technikai jellegű érdemét a könyvnek, amellyel az orosz és szovjet tárgyú magyarországi kiadványokban ritkán találkozunk az olvasó, s amely e tankönyv használhatóságát nagyban megnöveli: a tárgyalta művek címe a szövegben a lengyel cím után mindig ott áll zárójelben, mégpedig eredeti cirillbetűs alakjában. A könyvet részletes név- és címmutató egészíti ki (Magdalena Dobrogoszczyńska munkája, 779–828. l.), amelyben az orosz írók, költők teljes orosz névükkel (elő-, apa- és családnév), minden, a könyvben tárgyalta művük pedig eredeti címmel is szerepel.

Zoltán András

„Sorsotok előre nézzétek”

A francia felvilágosodás és a magyar kultúra. Tanulmányok. Szerkesztette Köpeczi Béla és Sziklay László. Budapest, 1975, Akadémiai Kiadó, 448 l.

Az utóbbi évtizedek francia irodalomtörténeti kutatásaiban egyre nagyobb szerep jut a művelődéstörténeti kontextus fölírásának. Öröndetes, hogy ez a hasznos törekvés jellemzi a Köpeczi Béla és Sziklay László által összeállított tanulmánykötetet is, amelynek alcímében a „magyar kultúra” kifejezés szélesebb összefüggések fölterképezését ígéri, mint ha csak a „magyar irodalom”-ról lenne szó. S bár az arányok természetesen továbbra is az irodalomnak kedveznek, a tizenhét szerző dolgozatai között vannak a történelemmel, a nyelvészettel, a filozófiával, az iparművészettel, a bányászattal, a

kémiával és a jogtudománnyal foglalkozó értekezések is. Szabadváry Ferenc például érdekes képet ad a selmeci bányászati akadémián folyó mérnökképzés franciaországi hatásáról, Szőkefalvy-Nagy Zoltán pedig a francia- és a magyarországi kémia kapcsolatairól. Egy másik irány, amelyben a tanulmánykötet tárgtani igyekszik látóhatárunkat: a kelet-közép-európai népek művelődéstörténetének összefüggései. Kár, hogy ezt a törekvést csupán Köpeczi Béla és Csapláros István írásai váltják valóra (*A Téli-maque Közép- és Kelet-Európában*, ill. *Francia elemek szerepe a felvilágosodás korabeli magyar irodalom Lengyelország iránti érdeklődésében*), pedig a mátrafüredi nemzetközi felvilágosodás-kollokviumok bebizonyították, milyen nagy szükség van a szomszédos népek civilizációtörténetének összehasonlító elemzésére.

A szerkesztők által írt előszó joggal hangsúlyozza a magyarországi recepció sokféleségét, változatosságát, valamint azt a tényt, hogy a francia történelem különböző periódusaiból (XIV. Lajos idejéből, a felvilágosodás korszakából, illetve a forradalom éveiből) hozzánk érkező hatások gyakran egymásra torlódnak, s igen bonyolult módon kapcsolódhatnak össze. A kötet beosztása tehát (A hazai felvilágosodás előzményei – A ráció jegyében – A forradalom első visszhangjai) olyan kereteket ad, amelyeket az egyes tanulmányoknak többször át kell lépniük.

Ez a helyzet például Köpeczi Bélának már említett elemzésével a *Téli-maque* németországi, ausztriai, cseh, magyar, délkelet-európai és orosz recepciójáról. A szerző meggyőzően mutatja be, milyen kapcsolatban állnak a regény különböző fordításai a felvilágosult abszolutizmus, a pietizmus, illetve a reakciós abszolutizmus tendenciáival. Ami a tanulmány filológiai megállapításait illeti, jegyezzük meg, hogy a Köpeczi Béla által eddig ismeretlennek tartott Domokos Lajos-féle fordításról (30.) már 1939-ben hírt adott Molnár Ágnes könyve (*Debreceni arcok a felvilágosodás századából*, 66. lap), s hogy a budapesti Egyetemi Könyvtárban őrzött, H 36-os jelzetű, Kozma Antal által már 1932-ben említett (ám tévesen datált) kéziratos magyar *Téli-maque* is ennek a Domokos-féle átültetésnek a másolata. Pontatlan az a megállapítás, hogy Lampel 1788-ban Pesten megjelent német nyelvű *Téli-makhosz-drámájában* „a szerző Eucaris nimfa személyében vetélytársat támaszt Calypsónak” (27.), hiszen az említett féltékenységi konfliktus nem Lampel ötlete: már Fénelon regényében is megvan. A 27. jegyzetben a kortársak *Téli-makhosz*-ismeretére vonatkozóan szerepel az az adat, hogy „Batsányi a *Téli-maque* 1814-es párizsi kiadását olvasta”. Ez igaz, de egészítsük ki azzal, hogy az MTA Kézirattárban megtalálható Haller László *Téli-maque*-fordítása egy részének Batsányi kezétől származó másolata, amely valószínűleg jóval korábbi, mint a hivatkozásban említett 1814-es dátum.

A francia–magyar kapcsolatok lényeges kérdésére mutat rá Hopp Lajos, aki az adaptáció és az írói szemlélet összefüggéseit vizsgálja Mikes Kelemen munkásságában. Részletesen elemzi Mikes világképének összetevőit, Rákóczi politikájával való rokonságát, valamint azt a hatást, amelyet az író által tolmácsolat francia művek gyakoroltak szemléletére. S bár az irodalomtörténetben 1968/69 táján kialakult konszenzus szerint a korai felvilágosodást Magyarországon az 1730-as évektől kezdjük regisztrálni, jogosnak érezzük, hogy Mikes és Rákóczi esetében Hopp Lajos ennél jóval korábbi időpontokra is utal. Ugyancsak a korai felvilágosodás áll Gyenis Vilmos Hermányi Dienes Józsefről szóló értekezésének középpontjában. Lényeges elvi megállapítása, hogy bár hiba lenne a teológiai racionalizmust magával a felvilágosodással özszemosni, mégis helyes „a teológiai racionalizmusban a teljes értékű klasszikus felvilágosodáshoz vezető utak egyikét” megjelölni (96.). Problemátikusnak tűnik viszont az, hogy a tanulmány egyetértően idézi Eckhardt Sándor véleményét: „Aki magyar a XVIII. században megtanult franciául, az egyenesen belecsöppent a francia felvilágosodás gondolkodásába.” (105.) Éppen a kötet bevezetője hangsúlyozza, hogy a francia hatás „korántsem egyértelmű: előbbre is viheti a hazai fejlődést, de meg is erősítheti a meggyökeresedett gondolkodásmódot, visszafelé is mutat.” (8.) S ha tekintetbe vesszük, hogy Magyarországon a XVIII. század közepén a jezsuiták mennyire fölkarolták a francia nyelvoktatás ügyét, óvatosabban kell megítélnünk a francia nyelvismeret társadalmi szerepét is. A tanulmány 42. jegyzetével kapcsolatban hadd hívjuk föl a figyelmet arra, hogy Tóth Béla időközben kiderítette: a *Romlottságnak Kútfejeit* Domokos Márton nem egyedül fordította (l. Magyar Könyvszemle, 1975, 165–166.). A 87. és a 113. lapon említett kegyességi munka címe nem *Entretien pieux* (egyes számban), hanem *Entretiens pieux*, bár Dési László György *A' kegyes beszélgetésről iratott oktatás* formában tolmácsolta. – XVIII. századi kéziratos fordításirodalmunk gazdagságára egyébként az a tény is utal, hogy egyre újabb művekre bukkan a kutatás: Gyenis Vilmos pl. Zágoni Aranka Györgynek *A jó keresztyén* című, francia közvetítéssel átültetett, de valójában angol eredetű fordításáról ad hírt.

Élvezetes Tarnai Andor cikke, aki egy viszonylag kevésbé jelentős munkáról, a *Jeles gondolatok* címmel az ifjúság számára szerkesztett moralizáló könyvről szólva, fontos művelődéstörténeti következtetéseket von le, s ezeknek XIX. századi hatására is utal. A mű német és magyar változatának összevetése alkalmat nyújt a korabeli fordítástechnika elemzésére is. Tarnai otthonosan mozog a német, a latin és a francia nyelv közegében. Kár, hogy a *Jeles gondolatok* kolozsvári francia fordításának elemzésébe mégis leiterjakab csúszott. A szóban forgó kiadás elején ugyanis Batthyány Ignác erdélyi püspök nem azért szólítja „Nièce”-nek az unokahúgát, mert így becézi (112.), hanem egyszerűen azért, mert a *nièce* szó franciául *unokahúgot* jelent (az unokatestvért jelölő *cousine*-től eltérően ’a testvérem leánya’ értelemben), s ezt a püspök a megszólításban nagybetűvel írja. Így aztán humorosan hat az az indokolás, amely szerint Batthyány Ignácnak és unokahúgának azért kellett benne élniük a szalonok világában, mert „különben a comtesse aligha a családias Nièce néven szerepelne egy könyv első lapján.” (140.)

Ferenczi László *Voltaire a XVIII. századi Magyarországon* című értekezése különösen azért fontos, mivel egy makacsul továbbélő, hamis legendát cáfol Voltaire állítólagos forradalmiságáról. A nagy francia író „nem a társadalmi rend, hanem a politikai formák megváltoztatására törekszik” (193.), ezért ideális szövetséges az ún. felvilágosult abszolutizmus számára. Magyarországi hatása összekapcsolódik a Habsburgok politikájának a XVIII. század közepén jelentkező új elemeivel. Ferenczi jogosan fejt ki, hogy Voltaire jelentősége a magyar kultúrában csak akkor dolgozható fel megnyugtatóan, ha tekintettel vagyunk a Habsburgok többi országának történetére, a Habsburg–Róma viszonyra, valamint a magyar történetírás történetére. Negyedik szempontja, amely szerint olyan költészetszemléletet kell kialakítani, „amely nem a romantika szemszögéből értékeli a romantika előtti költészetet” (184.), elvileg ugyancsak indokolt, de az már legalábbis kétséges, hogy ezáltal jelentősen megnő-e a szemünkben Voltaire mint poéta.

Nincs terünk arra, hogy valamennyi tanulmányra kitérjünk, ezért a továbbiakban csak néhány jelzésre szorítkozunk. Bíró Ferenc egy (azóta megjelent) teljes könyv 19 oldalas kivonatával szerepel a kötetben, ami — jelentős érdemei ellenére — igen zsúfolttá teszi írását, s módszertani szempontból is elút a többi értekezéstől. A XVIII. század utolsó évtizedével foglalkozó tanulmányok közül Mátrai Lászlóé Martinovics materializmusának pontos elemzésével, Baróti Dezsőé az érzelmekultusz egymástól erősen eltérő fajtáinak, Vajda György Mihályé pedig a klasszicizmus változatainak árnyalt bemutatásával tűnik ki. Szigethy Gábor bebizonyítja, hogy az első magyar Játászó-Színi Társaság, a közhiedelemmel ellentétben, korántsem követett radikális színházpolitikát, s a francia forradalom eszméit elutasította. Szigethy cikkéhez csak egyetlen kisebb megjegyzést fűznénk: az 1790/91-es országgyűlés kapcsán még korai „a párizsi arisztokrata-fejezésekkel a királyt zsarolni akarók”-ról beszélni (347.), mivel ezek az „arisztokrata-fejezések” csak 1792-ben kezdődtek meg.

Sajnálattal kell megállapítanunk, hogy — bár az előzéklap szerint a kötet gondozásában az ELTE Francia Tanszéke is részt vett — a jegyzetanyagba igen sok francia nyelvi hiba csúszott. A rekordot a 74. lapon olvasható 109. jegyzet tartja hét hibával, de akad bőven másutt is. A gróf franciául *comte* és nem *compte* — ez utóbbi ’számlá’-t, ’számítás’-t jelent (96. lap); Sopron francia neve Geiger Mátyás iskoladramájának címlapján nem *Edebourg*, hanem *Edenbourg* (vö. a német *Ödenburg*gal!); a 154. lap 15. jegyzetében sem ártott volna például nemek szerint egyeztetni az *Europe*-pal a *Central* és az *Oriental* mellékneveket. Az viszont már nem nyelvtani hiba, hanem kétszeres figyelmetlenség, hogy a 286. lap 29. jegyzetének elején a tanulmány szerzője *Horváth* formában írja *Horvát István* nevét (helyesen: *h* nélkül!), *Mindennapi* című könyvének egyik szerkesztőjeként pedig „Temesvári Alfréd”-ot tünteti föl *Temesi Alfréd* helyett.

A kiadvány használhatóságát nagyban segíti a francia felvilágosodás magyar kapcsolatainak Kozocsa Sándor által összeállított, válogatott bibliográfiája, valamint a kötetet záró névmutató. Reméljük, hasonló tanulmánygyűjtemények kiadására a jövőben is sor kerül.

Vörös Imre

Köpeczi Béla: „Magyarország a kereszténység ellensége”

A Thököly-felkelés az európai közvéleményben. Budapest, 1976, Akadémiai Kiadó, 388 l. + 18 t.

Magyarország történelmének jelentős eseményeit jóval pontosabban, objektívebben értékelhetjük, ha a belső fejlődésben játszott szerepük mellett megvizsgáljuk európai jelentőségüket. Ezeknek a kutatásoknak semmiképpen nem elhanyagolható oldala a korabeli olvasóközönségnek szánt, Magyarországot érintő írárok elemzése. A források ilyen jellegű vizsgálatának példamutató szakembere Köpeczi Béla, aki *A Rákóczi-szabadságharc és Franciaország* című könyvében megkezdett munkát folytatva készült el ezzel a tanulmányával. Utóbbi műve azonban sokkal nagyobb időszakot vizsgál, nagyjából a XVII. század utolsó négy évtizedét.

A Thököly-felkelés külpolitikáját áttekinthetően összefoglaló, értékelő, a könyv bevezetéseként nélkülözhetetlen első fejezet után a következő öt, fejezetenként időrendet követve, áttekinti az újságokat, folyóiratokat, pamfleteket, történeti és földrajzi tankönyveket, szépirodalmi műveket. A második és harmadik fejezet a Párizsban és Hollandiában francia nyelven megjelent újságokat (elsősorban a párizsi *Nouvelles Ordinaires*-t és a *Gazette d'Amsterdamot*) és a bővebb információt, kommentárokat is tartalmazó folyóiratokat (franciaországiak: *Mercure galant*, 1672-től; *Journal des Scavans*, 1665-től; a hollandiaiak: *Nouvelles de la République des Lettres*, 1684-től; *Bibliothèque universelle et historique*, 1686–93; *Histoire des ouvrages des scavans*, 1687–1709) szembesíti egymással. A magyar szempontú áttekintés bizonyítja, mennyire a külpolitikai helyzet befolyásolja a sajtó hírszerkesztőit. A párizsiak állásfoglalásait nemcsak a magyarországi harcokban való időnkénti francia részvétel, hanem a Franciaország és Ausztria közti viszony megromlása is irányította. A hollandiai sajtó a magyarok ügyéről elsősorban a Hollandia és Franciaország közötti kapcsolatok függvényeként ítélt, arra használva a magyarországi tudósításokat, hogy XIV. Lajos politikája ellen hangolja az olvasót.

A pamfletirodalommal foglalkozó fejezet többek között a legkiválóbb publicisták, Lisola, Leibniz, Eustache le Noble, L'Estrange, Burnet műveit ismerteti és elemzi igen alaposan. Különösen tanulságos az osztrák pamfletíró, J. N. Flämitzer írásainak bemutatása, hiszen a császári propaganda érvei ezek lapjain bomlanak ki legteljesebben. Az osztrák, francia, holland kiadványok mellett a néhány angol példa elemzése nemcsak az angol külpolitikai állásfoglalással ismertet meg, de a forradalom utáni időszak tory–whig harcába is bepillantást ad. A gyakran párbeszédesebb formában íródott pamfletek kronológiai és logikai rendben következnek, így a korabeli vitákból is ízelítőt kapunk.

A történeti és földrajzi irodalmat angol, francia, német, spanyol, olasz, holland és latin nyelvű munkák alapján, széles körben vizsgálja a szerző, amit indokol a műfaji sokféleség, de különösen az összefoglaló művek hosszú ideig tartó hatása a magyarokról alkotott kép megőrzésében. A fejezetben vizsgált művek többségében a keresztény szolidaritás érve elnyomja az államérdek érvényesítése mellett szólókat. Érdekes a magyar történetírók reagálása a császárpárti historikusok munkáira, amit itt tekint át röviden a szerző.

A szépirodalom, elsősorban a költészet és a próza főleg német, francia, olasz nyelvterületen szólt a magyarországi eseményekről. Eddig is ismert volt, hogy a kevésbé rangos szerzőktől származó alkalmi irodalom többnyire eltélt hőse volt Thököly, aki kalandos életének egzotikus színhelyei miatt is érdekelte a közönséget. Köpeczi könyvében a költészetet La Fontaine-en és társain kívül nem jelentéktelen spanyol és angol szerzők alkotásai is reprezentálják; az 1683-as bécsi győzelmet olasz és latin önálló verseskötetek dicsőítik. Itt kell méltatni a verses idézetek kitűnő fordítóit: Hajnal Gábort, Jánossy Istvánt, Képes Gézát és Somlyó Györgyöt.

A *kor politikai eszméi és a magyar kérdés* címet viselő hetedik fejezet az általános összefüggéseket és következtetéseket foglalja össze. Megismertet a tárgyalt művek keletkezésének indítékaival, megrendelőivel, a propaganda kialakulásával, művelőinek részleges önállóságával. A szerző rávilágít az elsősorban a pamfletekben jelentkező viták jelentőségére, a propaganda korabeli hatására, így az irányított közvélemény rétegzettségére. A közvélekedés domináns meghatározói közül a könyv kiemeli a katolikus egyház és különösen a jezsuiták fölhasználásával eredményeket elérő császári propaganda hatókörét; Anglia, Hollandia esetében a féltelmet a francia hegemoniától és a keresztény egységre való hivatkozás ellentmondásait; ezután bemutatja, hogy a francia publicisztikában az államérdeket elő-

térbe helyező állásfoglalás miként válik uralkodóvá. Itt állapítja meg, mennyire kevés az összkereszténység érdeke elé őszintén politikai, racionális érveket helyező író, ugyanakkor azt is, hogy a franciaellenes irodalmat a XIV. Lajos univerzális monarchiájától való félelem elve Thököly politikájának elítélésére készítette.

A külpolitikai szempontokon kívül Thökölyék harca a törvényes uralkodó elleni lázadásként is foglalkoztatta az írókat, megítélését a népszuverenitás, a zsarnokölési elmélet eltérő fogadtatásának fényében részletesen elemzi a szerző. A protestánsüldözések keltette általános felháborodás elcsendesülésének okait az előző fejezetekből kihagyott művek értékelésével világítja meg. A politikai írók magyar forrásainak ismertetésekor sort kerít Thököly propagandájának elemzésére is.

Feltétlenül figyelemre méltó annak végső megállapítása, hogy az adott politikai érdek döntötte el, milyen ideológiai érveket alkalmazott a propaganda (Habsburgok és szövetségeseik: keresztény szolidaritás, az uralkodó isteni vagy természetes joga; a függetlenségi harcot támogatók: államrezon, régi jogok, törvények figyelembevétele, a nép természetes ellenállási joga, vallásszabadság).

A művészettörténészek számára különösen értékes képanyagot tartalmaz a függelék. A gazdag, főként grafikákat reprodukáló anyag a Thököly-portrékon kívül a küzdelem eseményeit jeleníti meg. Mindehhez részletes, az illusztrációk szövegét eredetiben és magyarul is közlő képjegyzék és lényegretörő tanulmány csatlakozik a függelékkel példamutatóan összeállító Cennerné Wilhelmb Gizella tollából. A kötetet névmutató egészíti ki.

Köpeczi Béla könyve mind a korral foglalkozó történészek, mind az irodalomtörténészek érdeklődésére számot tarthat. A kétségbevonhatatlan erények méltatása után szólni kell a cím kicsit csalóka voltáról és arról, hogy a választott téma a szerző által mintaszerűen föltárt és bemutatott anyagon kívül részben egészen más források felé is fordíthatja a figyelmet, és így talán újabb megközelítést is ígérhet. Bár Nyugat-Európa nagy részére a keresztényellenes Magyarország-kép jellemző, ez mégsem tekinthető kizárólagosnak még a vizsgált szövegekben sem. A Thökölyékkal kapcsolatos közvélemény még jobban differenciálódna, ha a kutatás kiterjedne a nagyhatalmi politika szövevényébe kevésbé beágyazódott, de az adott kérdésben közvetlenül érintett, Magyarországgal szomszédos országokban jelentkező visszhangra is. Különösen tanulságos eredményeket hozhat majd az Európában olyannyira érdekelt, jóllehet sok szempontból nem európai mentalitást tükröző török forrásanyagba való bepillantás. A francia és holland irodalomban járatan recenzens azt a kérdést már csak igazán nagyon óvatosan meri felvetni: nem hozzáférhető és nem értékesíthető-e vajon a föltárt hatalmas sajtó- és könyvanyagon kívül a kortársak szubjektívabb, naplókából vagy memoárokból kiszűrhető véleményének, akár csak változó impresszióinak is néhány eleme?

Keserű Gizella

Pete István: Az időviszonyok kifejezése az orosz nyelvben a magyar nyelv tükrében

Budapest, 1976, Tankönyvkiadó, 256 l.

A szó szerkezetek tanulmányozása mind az anyanyelv, mind pedig az idegen nyelvek oktatása szempontjából rendkívül fontos és elengedhetetlenül szükséges. Ezt bizonyítja — többek között — az a tény is, hogy az utóbbi években több olyan munka jelent meg, amelyekben a szó szerkezetek mondatbeli szerepének elemzése mellett a szemantikai sajátosságoknak és a kontrasztív jelenségeknek is figyelmet szentelnek. (Itt elsősorban az orosz szó szerkezetekre vonatkozó szinkrón és kontrasztív jellegű munkákra gondolunk. L. Всеволодова М. В.—Паршукова З. Г., *Способы выражения пространственных отношений*. Москва, 1968; Всеволодова М. В.—Потапова Г. Б., *Способы выражения временных отношений*. Москва, 1973; Всеволодова М. В. и др., *Способы выражения обстоятельственных отношений*. Москва, 1973; Можеева В. О., *Выражение обстоятельственных отношений в русском языке* (Для лиц, говорящих на сербскохорватском языке). Москва, 1977.)

E munkák gyakorlati értéke a hazai orosznyelv-oktatásban úgyszólván felbecsülhetetlen, hiszen az idegen nyelvek tanulmányozása terén elért eredmények nem csupán a személyi, hanem — elsősorban — a tárgyi feltételek függvénye is.

Az alapos tudományos elemzés mellett megbízható gyakorlati segítséget is nyújtó és az oktatásban kitűnően használható kézikönyvként értékeljük Pete István *Az időviszonyok kifejezése az orosz nyelvben a magyar nyelv tükrében* című, elsősorban a pedagógus-továbbképzés számára készült egyetemi jegyzetét (amelyet nemcsak a szegedi József Attila Tudományegyetemen használnak sikerrel, hanem a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán működő szakmai-módszertani továbbképző tanfolyam résztvevői is nagy haszonnal forgatnak).

A könyv két fő részből áll: I. *Bevezetés* (3–34)*; II. *Az időhatározók szerkezetek az orosz nyelvben és azok magyar ekvivalensei* (35–253). Külön bibliográfiát a szerző nem állított össze, ellenben a szakmunkák többségét a lábjegyzetekben megtalálhatjuk. A mű végén részletes tartalomjegyzék van.

Tudományos és gyakorlati jelentősége mellett Pete István munkája egyben házagóptól jellegű is, ugyanis az időviszonyok magyar és orosz nyelvi vonatkozású kontrasztív vizsgálatát elsőként végzi el. Az időt kifejező szó szerkezetek morfológiai-szemantikai rendszerezését korábban már több szakember is vizsgálta (3–4), ám amíg E. Sz. Szkoblikova csak „az idő egy momentumát” kifejező előjárós igei-névszói szerkezetekkel foglalkozik, és M. V. Vsevolodova, valamint G. B. Potapova leírják ugyan a különféle időviszonyok kifejezésének módjait, de rendszerükben nem tartják be teljes egészében az általuk megfogalmazott alapelvet (4), addig Pete István igyekszik kiküszöbölni ezeket a hiányosságokat, emellett teljességre törekszik.

A munka külön érdekessége és értéke, hogy az orosz nyelvi rendszert a magyar szemzőgéből vizsgálja.

A szerző az időkonstrukciók rendszere alapelveinek a kidolgozásánál azokra a munkákra támaszkodik, amelyek egyrészt bevezették a legalapvetőbb fogalmakat az általa vizsgált területen, másrészt olyan összefüggésekre mutattak rá, amelyek méltán szolgálnak a későbbi kutatások alapjául. Ezért is indokolt e teóriák áttekintése és példákkal való alátámasztása a könyv első fejezeteiben (5–33).

Tér és idő viszonyának a nyelvben való tükröződésére mutatnak rá ezek a fejezetek, általános következtetéseket közölnek az orosz és a magyar nyelv időszerkezteinek morfológiai és szintaktikai összevetése során. A глубокий és a крытой melléknév szemantikai összehasonlítása magyar ekvivalenseivel (8) például a következő képet adja: az oroszban mindkét melléknév használatos tér és idő kifejezésére is, míg a magyar mély és merdek melléknév csak a térrel kapcsolatosan fordul elő. Az oroszban: глубокой ночью—глубокая река, a magyarban: késő éjszaka—mély folyó; az oroszban: крутая перемена — крытой берег, a magyarban: hirtelen változás — merdek part.

Kifejti a szerző az „idő-orientőr” fogalmát (13–28), amelyet a továbbiakban az időt kifejező szerkezetek osztályozásánál használ fel.

A rendszerezést megelőzően Pete István röviden számot ad az eddigi — az időkonstrukciók rendszerezésére irányuló — kutatások eredményeiről (28–33); a legtöbbet M. V. Krilova, M. V. Vsevolodova és E. Sz. Szkoblikova gondolataiból merítette.

Krilova rendszerét hármasszembeállítás jellemzi: egyidejűséget, előidejűséget és utóidejűséget jelölő időkonstrukciókat különböztet meg. Pete István ezt a rendszert tanulmányozva felfedezte, hogy az időszerkezetek — ugyancsak tartalmuk alapján — két kategóriába is besorolhatók, vagyis az a közös bennük, hogy egy részük az idő egy momentumát jelöli, más részük pedig időtartamot fejez ki.

Szkoblikova csak az időmomentum (időpont) és időtartam fogalmával, illetve ezek relatív voltának kifejtésével foglalkozik ugyan, mégis közvetlenül e két fogalomkörhöz tartozó példák vizsgálata juttathatta el a szerzőt ahhoz az észrevételhez, miszerint ezek a mennyiségi kategóriák valamennyi időkonstrukciót felölelik.

Pete István tehát két fő osztályban rendszerezi az időszerkezeteket (35–252), amelyeket jelentéstartalmuk alapján alosztályokra bont. Ez utóbbiakat részben grammatikai sajátágaik, részben

*A zárójelben levő számok az ismertetett könyv megfelelő oldalaira vonatkoznak.

jelentéstartalmuk szerint további alcsoportokra osztja. (Itt kapnak szerepet a Krilova által is használt egyidejűség, előidejűség és utóidejűség kategóriák.)

Az alcsoportok nemcsak logikus rendben követik egymást, hanem bennük gazdag példaanyag ismerteti meg az olvasót (egy orosz–magyar szöszedethez hasonlóan) számos időkonstrukcióval. Az orosz és – velük párhuzamosan – a magyar ekvivalensek jól érzékeltetik a két nyelv morfológiai, szintaktikai és szemantikai különbségeit, illetve azonosságait az adott kifejezésben vagy mondatban. A könyvben elemzett szerkezetek, illetve mondatok egyúttal rávilágítanak azokra a két nyelv gondolkodásmódjára jellemző hasonlóságokra és eltérésekre, amelyek alkalomadtán a folyamatos, gyors mondataktáshoz és beszédhez biztosíthatnak lényeges feltételeket.

A szerző nemcsak nagyszámú, hanem egyben sokrétű példaanyagot közöl. Az időszerkezetek között a legkülönbébbek szerepelnek: megtalálhatók az időt közvetlenül kifejező konstrukciók, pl. в этот день (51), глубокой осенью (43), в 1912 г. (38) csakúgy, mint az idővel indirektebb módon kapcsolatosak, pl. ребенок, мальчик, юноша, дедушка (46).

Nem egy olyan szerkezettel találkozunk, amely megkönnyítheti, leegyszerűsítheti a magyar anyanyelvű számára az idő kifejezését az oroszban. Előfordul, hogy a középiskolában, de még az egyetemen sem figyelünk fel kellőképpen a в туман, в грозу, в ветер, в ливень (71) típusú kifejezésekre, és a beszédben gyakran az idő körülményesebb (bár teljesen helyes) megfogalmazását választjuk, pl. в дождь и грязь helyett (70) в дождливую и грязную погоду-t mondunk vagy írunk.

A példák mellett – akárcsak a többi fejezetben – megtaláljuk azokat a kifejezéseket, amelyek a „szabályos” képzési módnak nem vetik alá magukat. Így a nyelvhasználat *nem ismeri* többek között a в прилив vagy в отлив (71) képzést, helyettük во время прилива-t, illetve во время отлива-t kell mondanunk vagy írunk. А когда луна на ущербе és а при ущербном месяце alakkal *párhuzamosan sem létezik* а в ущерб луны – *fogyóholdkor* alak (71).

A szerző felhívja a figyelmet egyes előljárók speciális jelentésére. A „c” előljáró birtokos esettel nemcsak a cselekvés kezdőpontját jelölheti („-tól”, „-től”), hanem a már említett időmomentumot is: „... забыла завести будильник с вечера” – „Este elfelejtettem felhúzni az ébresztőórát”; „Катя с утра надела чёрное платье” – „Kátya reggel fekete ruháját vette fel” (47).

Pete István az időkonstrukciókat a legkülönbébb stílusrétegekből válogatta ki; a kifejezések stilisztikai értékét is megadja: vagy közvetlenül, vagy – az idézetek esetében – azzal, hogy megjelöli a forrást.

Egy sor köznyelvi időszerkezet alkalmazását mutatja be a könyv, amely a beszédnyelv elsajátítását is elősegítheti, de akár a fordító – sőt a műfordító – feladatát is megkönnyítheti. Aligha találjuk meg például a в тот футбольный июль – *júliusban*, а *nagy futballmérkőzések idején* fordulatot (53) a szótárban, amelynek az oroszról magyarra való fordítása a kontextus ismeretében nem jelent különösebb nehézséget, ám ennek a gondolatnak az ilyen frappáns, tömör kifejezése oroszul a szerkezet pontos ismeretét tételezi fel.

A munka elméleti értékét növeli, hogy felsorakoztatja az egyes típusoknál az erre vonatkozó szakirodalom megfigyeléseit, amelyek útmutatót adnak az adott kifejezések használatához, utalnak előfordulásuk gyakoriságára és arra, hogy a szóban forgó képzés mely szavakra korlátozódik (47).

A példák számos időkonstrukció más szavakkal és szerkezetekkel való kapcsolódási lehetőségeit is jól szemléltetik (természetesen nem az összeset).

Ez a rendszerezett anyag a tudatosságon alapuló felsőfokú nyelvtanulás módszertani szempontjaiból is tudományos igényű. Számba veszi az idő kifejezésének összes módozatait, azokat világosan elkülöníti. Esetenként sorolja fel – nagyrészt mondatba ágyazva – az előljárós, illetve előljáró nélküli szerkezeteket, velük párhuzamosan pedig feltünteti a mondatok magyar fordításait. Az időszerkezetek használatát néha három, négy vagy több szövegösszefüggés alapján is értelmezhetjük. Az idézetek stílusukat tekintve sokfélék; érdekesebbé, színesebbé teszik a könyvet, változatosságot kölcsönöznek a kötöttebb nyelvi stílusnak.

A könyv hiányosságaként említhetjük meg azt, hogy a magyar ekvivalensek egy-két esetben nem tükrözik pontosan az orosz mondat vagy a mondat egy részének jelentéstartalmát. A 27. oldalon található a következő mondat: „Сейчас не время спорить об этом”, amelyet nem a „Nincs itt az ideje, hogy erről vitatkozzunk” ad vissza, egyértelműbb lenne a „Nem most kell erről vitatkozni” fordítás. А magyar „nincs itt az ideje” magában foglalja azt is, hogy „még eljöhét az ideje”, míg az orosz mondat erre nem utal.

A „Пришло Петру время идти в армию”-ban (28) hasonló problémával találkozunk. A szerző által megadott fordítás — „Itt az ideje, hogy Péter elmenjen katonának” — helyett szerencsésebb lenne az alábbi két változat: „Eljött az ideje, hogy Péter elmenjen katonának” v. „Eljött az idő, hogy Péter bevonuljon (katonának)”. A „Пришло Петру время идти в армию” ugyanis nem fejez ki érzelmi hozzáállást, míg az „itt az ideje” konstrukció bizonyos fokú sürgetést implikál.

A 122. oldalon idézett „Весёлый он был человек, когда в компании” mondatban sem az az állítás jut kifejezésre, hogy „Társaságban néha vidám ember volt”, hanem: „Néha — (ha) társaságban (volt) — vidám ember volt”.

A „На протяжении долгих веков наука не знала о существовании этих прекрасных памятников архитектуры” mondatot (209) a szerző így fordította: „Hosszú századokon át a tudomány semmit sem tudott ezekről a gyönyörű építészeti emlékekről”. Ez a mondat egy kicsit hozzátesz az eredetinek a tartalmához, amely csak azt közli, hogy nem tudtak ezeknek a szép építészeti emlékeknek a létezéséről. A szerző fordítása viszont feltételezi, hogy az építészeti emlékek létezéséről tudtak a szakemberek, csupán adatok és egyéb ismeretek nem álltak a rendelkezésükre.

Kevésbé lényegesek a stilisztikai hiányosságok, ám kétségtelen, hogy kiküszöbölésük emelné a munka egyébként magas színvonalát.

Itt csupán két példára hivatkozunk. A 119. oldalon található Turgenyev-idézetet — „По зимам он ездил в Петербург” — „Amikor tél volt, Pétervárra utazott” — inkább így lehetne árnyaltabban visszaadni: „Telente (télen) Pétervárra utazott (ment)”, ugyanis a névelő nélküli alak — mint időhatározó — egymagában is kifejezi a cselekvés gyakoriságát, és ez feleslegessé teszi a mellékmondat használatát.

Magyarosabb szórendet követel a Gorkij-sorok fordítása (122). „Az évek múlásával, tavasszal, egyre dúsabban nőttek rajta és élénkebben zöldelltek a gyomnövények” helyett a következő változatot javasoljuk: „Tavasszal évről-évre egyre (mind) dúsabban nőttek és élénkebben zöldelltek rajta a gyomnövények”.

Egészében véve azonban stilisztikai szempontból is jelesnek értékelendő Pete István munkája, hiszen az említett — és még talán egy-két nem említett — példát leszámítva a fordításokról is csak felsőfokon beszélhetünk.

Pete István könyve magában hordozza a speciális, egy konkrét tárgykörre irányuló nyelvészeti kutatások és írások már említett előnyeit: az alaposágot, a prototípusok részletes elméleti és gyakorlati — példák sokaságán alapuló — kidolgozását. Munkája a nyelv egyik lényeges területét veszi nagyító alá, betöltve azt az űrt, amely a részkutatások eredményei ellenére mind a mai napig megmaradt a nyelvészetben. Elméleti jelentősége rendkívül nagy — ez tagadhatatlan, gyakorlati értéke legalább ekkora. Hasznát veheti a fordító és az oroszul tanuló magyar olvasó egyaránt. Különösen jól hasznosíthatják az orosz szakos egyetemi és főiskolai hallgatók, hogy kiegészítsék az orosz leíró nyelvészetből szerzett ismereteiket, megfigyeljék az idő kifejezési módjainak rendszerét, pontosan megértsék az olvasmányaik során felbukkanó időszerveket, illetve változatosan tudják kifejezni oroszul az időt.

A pedagógus-továbbképzés és az egyetemi speciális képzés érdekében nagyon hasznos lenne, ha az ilyen jellegű kiadványokat más szerzők műveinek a megjelentetésével is lehetne bővíteni.

Horváth János—Tatár Béla

Jost Hermand: Der frühe Heine. Ein Kommentar zu den „Reisebildern”

München, 1976, Winkler Verlag, 226 p.

Az eddigi polgári Heine-kutatások — különösen az 1945 előttiak — a költőnek főleg lírai műveivel foglalkoztak és némiképp elhanyagolták, vagy helytelenül értelmezték prózai alkotásait, így az *Útiképeket* is. E hiányosságot szeretné a könyv szerzője, Jost Hermand (Madison, USA) pótolni. Művét az útleírás rejtette lehetőségek taglalásával kezdi; elmondja, hogy ez a líránál jóval kötetlenebb műfaj volt leginkább alkalmas Heine számára a tartalom, a politikai mondandó kifejezésére. A könyv

fejezetei az 1826–31 között, négy kötetben megjelent *Útiképek* egy-egy részét (*Berlini levelek*, *Utazás a Harzban*, *Északi-tenger* stb.) tárgyalják, de az egyes elemzések mellett mindig helyet kapnak a Heine állásfoglalásával, politikai fejlődésével és korával foglalkozó, szintetizáló szakaszok is.

A szerző saját véleményének kifejtése mellett módosítani kívánja a szaktudományak több eddigi, az *Útiképekkel* kapcsolatos megállapítását. Ezt teszi többek között a *Berlini levelek* értékelésében is; ezt az időben első szakaszt – másokkal ellentétben – egyenrangúnak tekinti a ciklus-többi darabjával. Bemutatja, hogyan fonódik össze a levelekben az aktualitás az esztétikai értékekkel, és jó érzékkel hívja fel az olvasó figyelmét a mindennapi események leírása mögött húzódó, első olvasásra ki nem tűnő politikumra. „A költő már ekkor [1822-ben] tudatára ébredt társadalmi felelősségének” (42. o.) – írja a *Berlini levelek* méltatása végeztével.

A kor kiváló ismeretéről, történeti szemléletéről tesz tanúbizonyságot Jost Hermand a *Lengyelországról* c. „útiképet” bemutató fejezetben, amelyben Heinének a nemzet fogalmához, ehhez a XIX. sz. első évtizedeiben előtérbe került kérdéshez való viszonyáról számol be. Heine – méltányolva a nemzeti mozgalmak pozitív, demokratikus vonásait – közösséget vállalt Lengyelországgal, amelyet 1815-ben másodszor is fölsoztottak. Jost Hermand Heinének a lengyelek iránti rokonszenvét a németektől való elfordulásával állítja szembe. A költő idejekorán felismerte a német nacionalizmus veszélyeit, s ezért inkább Lengyelországot választotta témájául, amikor a nemzeti mozgalmak mellett kívánt állást foglalni. A *Lengyelországról* értékelése után az *Utazás a Harzban*, majd az *Északi-tenger* tárgyalása következik. A szerző az utóbbi mű elemzésében is a haladó elemeket, a politikai tartalmat keresi: kifejti, hogy „az Északi-tenger . . . nyugtalanító, szinte forradalmi dinamikájú mű, változékony, mint a tenger, állandóan mozgásban van, s így sohasem csendesedik el” (82. o.). Ezzel a szerző az európai irodalomra, főleg az ún. „byroni iskolára” tekint ki, amelyre – ha nem is ilyen mértékben – szintén jellemző ez a kitörés, lázadás, ez a „változtatási vágy” (Veränderungssucht, 83. o.).

Hermand az *Északi-tenger* után az *Eszmék*, *Le Grand könyve* c. műre tér át. A *Le Grand*-értékelés könyve legsikeresebb részei közé tartozik: az alapos, sokoldalú műelemzés mellett beszámol Hegelnek Heinére gyakorolt befolyásáról és ezen keresztül a kor fontosabb filozófiai irányzatairól. Megtudjuk, hogy Heine főleg Lessinget, Voltaire-t, az enciklopédistákat és Herdert tanulmányozta, mielőtt hegeliánussá vált. A szerző mondandóját ebben a fejezetben is találó, odaillő idézetekkel támasztja alá, s mint „kommentátor” olyan momentumokra hívja föl figyelmünket, melyeknek ismeretében közelebb kerülünk nemcsak a lírikus, hanem a politikus Heinéhez is. Az elemzett *Útiképek* sorát az *Angliai töredékekkel* folytatja. Ebben a fejezetben azt boncolgatja, milyen benyomások érték Heinét Angliában, hogyan oszlottak el az ottani szabadsággal, a gazdasági haladással kapcsolatos illúziói. Az *Angliai töredékek* jócskán túllépte a kor átlag-útleírásainak színvonalát, hiszen Heine „nem éri be szórakoztató fecsegésekkel, néplélektani sablonokkal; sokkal inkább az angliai társadalmi és politikai viszonyok feltárására törekszik”. (122. o.)

A *Münchentől Genuáig* c. művet tárgyaló fejezetben fedeztük fel a könyv egyetlen komolyabb hibáját: a szerző – talán épp Heine iránti elfogultságától, rajongásától vezérelve – néhányszor igazságtalanul viselkedik a német irodalom több reprezentánsával, elsősorban Goethével szemben. Úgy véli, hogy Heine sosem ismerte el Goethe nagyságát, szerepét és ebben a polémiában az *Utazás Itáliában* c. Goethe-munka és Heine útleírása, a *Münchentől Genuáig* összehasonlításával kíván dönteni – Heine javára. Goethétől a politikai állásfoglalást kéri számon, és igen élesen „status quo-mentalitása” (137. o.), „önlelgyűlölete” (138. o.) miatt marasztalja el az *Utazás Itáliában* alkotóját. Ezzel szemben örömmel állapítja meg, hogy Heine nem maradt közömbös a XIX. századi itáliai állapotok iránt, hogy nem az antik értékekért lelkesedett – ellentétben Goethével, aki csak azért „utazott Itáliába, hogy személyiségét és művészi érzékét fejlessze”. (138. o.) A műveknek és alkotóiknak ezzel az összehasonlításával, amely kizárólag a társadalmi elkötelezettséget, a politikai megnyilvánulásokat veszi figyelembe, nem érthetünk egyet. Nem tartjuk szerencsésnek azt az eljárást, amely az 1786-ban Itáliába utazó, a klasszika alkotói korszakába lépő Goethét a *Münchentől Genuáig* c. művét 40 évvel később megíró Heinével helyezi szembe. (Magasabb, összegező szinten egyébként Goethe sem fordul el az emberi haladás ügyétől, hiszen Faust alakjában „millióknak nyit tért, hol nem éppen / biztos a lét, de szabad és tevékeny” [Kálnoky László fordítása].)

Az *Útiképek* c. ciklus a *Luccai fürdőzéssel* és a *Lucca városával* zárul. Az utóbbi alkotás értékelésében Jost Hermand Heinét mint minden pozitív vallás elutasítóját helyezi előtérbe. Ez a mű –

antiklerikális tendenciájával s így filiszterellenességével — már a párizsi emigráció ideológiai előkészítésének is tekinthető.

A kötet utolsó, szintén érdekes fejezete (*Az Útiképek a kortárs kritikában*) ugyanazzal a pontossággal és egyben nagyvonalúsággal készült, mint az előbb említett szakaszok. Az *Útiképek*ben kimutatott szerkesztési elvek, az átgondolt következtetések, a lendületes stílus élvezetes olvasmánnyá teszik Jost Hermand munkáját. Meggyőző logikával, imponáló érveléssel új *Reisebilder*-konceptiót fejt ki, melynek értékeit alig-alig csökkenti az elhibázott Goethe–Heine összehasonlítás. Így Hermand teljességgel eleget tesz az előszóban elhangzott ígéretének, miszerint „nemcsak az *Útiképeket* interpretálja, hanem egyúttal ideológiai összképet is ad az ifjú Heinéről”. (20. o.)

Gombocz István

Történetiség és kritika

Hans Dahlke: *Geschichtsroman und Literaturkritik im Exil*. Berlin und Weimar, 1976, Aufbau-Verlag, 452 p. — Joseph Pischel: *Lion Feuchtwanger*. Leipzig, 1976, Verlag Philipp Reclam jun., 284 p.

Századunk német történelmi regényét — írja Feuchtwanger 1958-ban — először „elhanyagolták, kigúnyolták, később nagy megbecsülésben lett része, ma már jóindulattal kezelik, de nem minden szépség nélkül.” (Feuchtwanger: *Das Haus der Desdemona*. Rudolstadt, o. J., 33.) Az elmúlt több mint húsz év tudományos eredményei sok vitatott irodalomtörténeti, esztétikai kérdésre adtak választ, ám a problematikát egész összetettségében áttekintő tanulmány csak kevés született.

Hans Dahlke könyvét elsősorban az az erénye emeli a kivételek közé, hogy szakít az egyoldalú, leszűkítő eszmekritikai-politikai vagy esztétikai megközelítéssel. Sarkított értékítéletek helyett felvázolja a német antifasiszta történelmi regény bonyolult, a korabeli német emigrációs irodalomkritika által ösztönzött fejlődését. Szembesíti a műveket az írók esszéiben, tanulmányokban megfogalmazott hitvallásaival, részletesen ismerteti a művek fogadtatását az emigrációs sajtóban, és rámutat a történelmi regénnyel foglalkozó művészetelmélet még megoldatlan feladataira.

A kritika- és irodalomtörténet ilyen elegyes tárgyalását az indokolja, hogy a német irodalom fejlődésére mindig is meghatározó befolyást gyakorolt a kritika, a szellemi közélet. Az általános, társadalmi feltételek mellett a weimari korszak alacsony kritikai színvonala is kedvezett annak, hogy az igénytelen, zavaros világnézetű életrajzi regényirodalom megerősödött. Az első világháború utáni depresszióra gyógyírként kénált, elnagyoltan megrajzolt, leegyszerűsített hősök — jellemző példákkal szolgál erre Emil Ludwig — nacionalista, konzervatív és misztikus eszmék hordozóivá váltak. A kritika meglepő közömbösséggel vette tudomásul a nemzeti identitás keresése címén jelentkező tudománytalan tévutakat. (193.)

A történelmi tematika persze — hangsúlyozza Dahlke — nem csupán német jelenség az első világháború után. Németországban s majd később az emigrációban azonban a történelmi regény és életrajzi irodalom egyszersmind a társadalmi küzdelmek színtere is. Már a húszas években jelentkezik a felületes, a divatot kiszolgáló regényiparosok mellett Feuchtwanger: könyvei az előbbiek konzervatív liberalizmusával, a prefasiszta tendenciákkal szemben a demokratizmus követelésének irányába mutatnak.

1933 cezúrájával éles fordulatot vett mind a német irodalom, mind a kritika. Egyfelől a német történelmi regény sajátos művészi eszközeivel hozzájárult az antifasiszta összefogáshoz, a kulturális örökségért vívott harchoz; másfelől az emigrációs irodalomkritika a marxista esztétika alapvetését hasonlítva magas színvonalat ért el, segítette a népfrontos egység megteremtését, a kulturális örökség kérdésének elviszerű megközelítését. (113. kk.) Így képviselhette egy átmeneti korszakban — állapítja meg Dahlke — a kritikai realizmus kimagasló teljesítményei közé tartozó német antifasiszta történelmi regény a másik Németországot, alkotóan hozzájárulva a kor problémáihoz. A történelmi regény virágkora — írja a szerző — művészi kifejeződése annak a törekvésnek, hogy szocialista kritikusok támogatásával „felszámolják az idealista történelemszemléletet és tudományos történelemszemléletet állítsanak a helyébe.” (219.)

Mindez ellentmondásokkal terhes fejlődés eredménye. Az emigrációs kritika kezdetben hol annak a kétségének adott hangot, hogy létezik-e egyáltalán egységes „emigrációs irodalom” (27.) — s ez annyiban helytálló is volt, hogy az önkéntes száműzetést választó írók különféle irányzatokhoz tartoztak —, hol pedig elégtelennek ítélve az írók hozzájárulását az antifasiszta harchoz (Thomas Mann például ekkor még nem határolta el magát nyíltan a hitleri Németországtól) a történeti tematika választásában a menekülés, a jelenkor gondjai elől való kitérés jelét látta. (87. kk.)

1937/38-ra egyre markánsabb vonásokat öltött a német emigráció szellemi arculata. Döblin felosztása szerint a konzervatív és középutas humanista áramlat mellett a „külföldi német irodalom” harmadik ágához a forradalmár írók sorolhatók. (28.) A szocialista kritikusok, írók valóban egyre inkább külön vonulatot képeznek az antifasiszta irodalom táborán belül, fokozott közéleti tevékenységet fejtenek ki — a német írók védelmi szervezetében, kongresszusokon stb. —, noha ez az aktivitás nem nélkülözi az előzményeket. Alfred Kurella már a harmincas évek elején sikraszállt a marxista kritika fejlesztéséért, és a Szovjetunióban élő emigránsok korábban is használták a pártosságot, a realizmust, a valóság-hűség kategóriáit, rámutatva a művészet nemcsak megismerő, hanem a cselekvést előmozdító funkciójára is. A folyóiratok hasábjain folytatott eszmecserék az álláspontok tisztázására törekedve, a kulturális értékek védelmének hangoztatásával felkeltették az írók érdeklődését az irodalomelmélet és általában a társadalomtudományok iránt, emelték a kritika tekintélyét. Napi- és hetilapok, folyóiratok egész sora adott helyt kritikáknak, recenzióknak; az expresszionizmussal, a dekadenciával és más kérdésekkel foglalkozó vitáknak. A legrangosabb folyóiratok ezek közül kétségkívül a Leopold Schwarzschild kiadásában megjelenő *Das neue Tage-Buch*; Willi Schlamm és Hermann Budziszlawski hetilapja, *Die neue Weltbühne*; a Klaus Mann szerkesztette *Die Sammlung*, Thomas Mann folyóirata, a *Mass und Wert*. A szerzők közül elsősorban Hermann Kesten, Kurt Hiller, Ernst Ottwalt, Ludwig Marcuse, Armin Herzfelde, Friedrich Wolf, Friedrich Burschell, Otto Zarek írásai váltottak ki élenk visszhangot. (Zarek egyébként az életrajzi regényirodalomhoz is hozzájárult Kossuthról szóló művével.)

Kiemelkedő szerepet játszott a népfrempolitikát megelőző hibás gyakorlat leküzdésében a Moszkvában megjelenő *Das Wort* (szerkesztők: Brecht, Feuchtwanger, Bredel) és az *Internationale Literatur* (szerkesztő: Johannes R. Becher). A harmincas évek végére a szocialista irodalomkritika mércéje — ez nem utolsósorban Lukács György érdeme — a művek eszmeisége és esztétikai minősége lett. (Dahleke szerint Lukács ugyanakkor a szocialista fogantatású alkotások iránt a kelleténél kevesebb figyelmet tanúsított, s azokat is szűkebbül ítélte meg. Vö.: 126. k.) A polgári antifasiszta irodalommal szemben támasztott követelmények megfogalmazására is sor került: Lukács a következetes demokratizmust, a népet hű ábrázolását, haladó szellemiséget, a perspektíva megjelenítésének fontosságát hangsúlyozta.

Különböző fórumokon maguk az írók is kifejtették nézeteiket. Feuchtwanger 1935-ben megtartott párizsi előadásán Arisztotelész *Poétikájára* hivatkozik: „filozofikusabb és mélyebb a költészet a történetírásnál; mert a költészet inkább az általánosot, a történelem pedig az egyedi eseteket mondja el.” A történetírás, a történettudomány elvetése Feuchtwanger világképében a kortárs pozitivisták, polgári történettudomány iránti kétely kifejeződése. Az író többre tartja a fantáziát a történelmi tényeknél, számára a történelem nem az ábrázolás tárgya, hanem eszméi megformálásának eszköze. (133–134.) Bár művészetét fegyvernek szánja a „butaság feletti győzelem” kivívásához, az aufklärista érvelést átszövi a tudománnyal szemben táplált szkepszis irracionális szálai. (136.)

Döblin elméleti írásai közelebb férkőznek e sajátos regényforma rejtelkéhez. Szerinte — s ebben osztja Lukács nézetét — a történelmi regény nem külön műfaj, hanem a regény válfaja. A valóság meghódításában, a történelmi múlt és a jelen megismerésében nagy feladatok hárulnak rá, ezért a történelmi hűség kérdését, a valóság és a fikció viszonyát nem szabad megkerülni. (147.)

Stefan Zweig a regényes életrajz fölényét hangoztatja a történelmi regénnyel szemben: „a hű életrajz nem költ semmit a létezőhöz, hanem csak értelmezi azt”. (Stefan Zweig: *Zeit und Welt*. Stockholm, 1943, 61.) „Értelmezésében” Zweig az objektív idealizmushoz és a freudi lélektanhoz folyamodik: a haladás világszellemé nála olyan civilizátorokban ölt testet, akiknek az életrajzát nevelő célzatúnak szánja a háborús hősök kultuszát előnyben részesítő és a népeket egymásra uszító barbár korban. (168–169.)

Hans Dahleke értékelése szerint igaza van Lukácsnak Zweig megítélésében: erőszakot és toleranciát, hazugságot és igazságot, elvakult gyűlöletet és értelmet párba állító antinómiáival (Feuchtwanger

hasonló antinómiákat fogalmazott meg) a liberális humanizmusnál megrekedő életrajzíró képtelen a történelem dialektikáját megragadni. A szubjektív mozzanatok túlhangsúlyozásával, az adatok végtelen felvonultatásával inkább elleplezi, misztifikálja a társadalmi összefüggéseket. (171–175.)

A polgári írók világnézeti fogyatékokai nem kis mértékben a marxista történelemszemlélet fejletlenségével és a polgári történettudomány hanyatlásával függtek össze. A német hétköznapioktól való elszakadáson, a fasiszta történelemhamisításon és a történelmi tudat zavarain kívül azonban az irodalmi hagyományok és a történelmi regény mind kedvezőbb fogadtatása is a történelmi tárgyválasztás irányába hatott. (216–218.)

A harmincas évek második felére az emigrációs sajtó – főként az irodalmi folyóiratok hasábjain – egyre nagyobb teret szentelt a német epikának és a műfaj általános kérdéseinek. Heinrich Mann *IV. Henrikjének* és Thomas Mann regényeinek kritikai visszhangját tárgyalva Dahlke részletesen kitér Lukács tanulmányára, hiszen *A történelmi regény* csak 1955-ben vált könyv alakban hozzáférhetővé az NDK-ban, majd a nem sokkal későbbi radikális szakítás Lukácsal nem tette lehetővé az elfogulatlan vitát. A tanulmány szerzője terjedelmesen ismerteti *A történelmi regény* megállapításait, a kevés kommentár részint üdvözlöi a magyar esztéta gondolatmenetét – különösképpen azt, hogy felvetette a történelmi regény valóságtartalmának, igazságfedezetének problematikáját –, részint elmarasztalja a klasszikus minták követésének jelszava és a „középszerű hős” receptje miatt. Túlzásnak minősíti Dahlke azt is, hogy Lukács szerint az életrajzi forma alkalmatlan az esztétikum hordozására (274. és 281.). A középszerű hős – érvel Dahlke – éppenséggel nem feltétlenül kötődik jobban a történelmet formáló mozgalmakhoz, mint a „világtörténelmi személyiség”, s a különböző korszakok más-más lehetőséget adnak az egyik vagy másik figura megformálására. (284.)

Dahlke Lukács téziseit Brecht elméleti írásaival veti össze, s megállapítja, hogy a közöttük levő különbség abból az eltérésből fakad, ahogyan „az irodalomnak a jelenkor osztályharcaiban betöltött funkcióját” megítélik, ami „végül is Lukács társadalomképeinek bizonyos dialektikátlan, idealista elemeire” vezethető vissza. (278.) Lukács fejtegetése a középszerű hősről és ennek a „receptnek” a követése nem zárja ki a polgári beleélési formaelveket. (291.) A művészi és történelmi igazság különbözőségét ugyanakkor helyesen vetette fel, mégha hegelianusan fogja is fel, elhanyagolva olyan – szintén hegeli – gondolatokat, mint a történelmi anyag számunkra valósága, a jelenkor érdekeltiségének minősége és viszonya a feldolgozás mikéntjéhez. Lukács beéri azzal, hogy a történelmet a jelen „szükséges előtörténetének” nevezze; túlsúlyba kerülnek nála az ismeretelméleti megközelítés kísérletei és az idealizmus torzításával folytatott polémia, ami az esztétikai elemzés rovására megy. (Vö. 298–304.)

Lukács kritikus szerint Döblin – ha nem is elméleti elvontsággal – jobban megközelítette a legizgalmasabb művészetelméleti kérdést: a visszatükrözött történelmi múlt és a műben megtestesülő, a jelenhez szóló apelláta közötti sajátos kapcsolatot, amely meghatározza az írói fantázia mozgásterét is. Sajnos Lukács sem Döblinnek, sem Alessandro Manzoni tanulmányának nem szentelt elég figyelmet, pedig – mondja Dahlke – az olasz esztéta fejtegetéseit a „művészi képződmény hihetőségéről és a történelmi hitelességről” jól hasznosíthatta volna a realizmus problémáinak taglalásánál is. (311–312.)

A történelmi regény és regényes életrajz példázati értéke különösképpen az emigráció, a fasiszmus éveiben bontakozott ki. A szerzők nem a közvetlen életpérfaragásból merítették tárgyukat, s ha ez a történelem kevésbé ismert mozzanatai közé tartozott, nagyobb lehetőség adódott képzelőerjük gyümölcsozgatására, még ha ez olykor önkényes aktualizálást eredményezett is.

*

Még nem tisztázott kellőképpen, hogy e sajátos regényforma művészi kvalitásaival vagy inkább történelmi információanyagával gyakorolja-e a nagyobb vonzerőt az olvasóra, mert kétségtelen, hogy a történelmi téma iránt növekvő érdeklődés tapasztalható. Az emigrációs történelmi regényirodalom mai népszerűségéhez persze hozzájárul a közelmúlt, az antifasiszta küzdelem emléke is, nem szólva e műfaj legjobbjainak szinte utólérhetetlen olvasmányosságáról. Ezért tartozik Feuchtwanger az NDK-ban – mint erről Joseph Pischel monográfiája tudósít – a legolvasottabb írók közé. A rostocki irodalomtörténész könyve azért is kínálkozik az előbbi tanulmány mellé, mert a szerző Feuchtwanger életművének felvázolásában Dahlke kutatásait kamatoztatja.

Első nagy sikerének titkát maga Feuchtwanger abban látta, hogy a *Jud Süß*ben „eleven emberek cselekedtek, sikert arattak, elbuktak, szenvedtek, meghaltak. Így látnivaló volt, hogy ennek a régen elporladt embernek a problémái ugyanazok, mint a mi problémáink.” (Feuchtwanger: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Berlin, 1959, I. köt. 781.)

Feuchtwanger írói pályája, művészete hű képet rajzol arról az útról, amelyet a német polgári értelmiség egy része a húszas évektől a fasizmus felett aratott győzelemig megjár. A *Jud Süß*ben a német népnek az első világháború után kialakult „alsóbbrendűségi komplexusára” kívánt rátapintani Feuchtwanger, első világnézeti és erkölcsi elveket megfogalmazó könyveire még a racionalista polgár esztétizáló, pszichologizáló attitűdje nyomja rá bélyegét. Az érintett új gondolati tartalmak azonban a német polgári irodalom számára is fordulatot hoznak, sejtetik a nagyformátumú társadalmi regényhez vezető áttörést. (75.)

Feuchtwanger kezdettől fogva összeötvözi a történeti tárgy diktálta racionális távolságtartás zártságát a jelenvaló korproblémák konkrétságával, nyitottságával. A haladás feltartóztatatlanságába vetett hite a múltba transzponált jövőt – mint perspektívát – könyvei állandó komponensévé teszi. A közvetlen analógia viszont elmosza a hatalom és a társadalmi haladás bonyolult, koronként változó összefüggéseit, az elvont humánumnak szóló, irracionális méretűvé növesztett bizakodás alapja a tömegekkel szemben táplált bizalmatlanság. (116.) Az író számára a történelem „egy parányi, határozott és döntésre kész kisebbség harca a vak, csak az ösztön által vezérelt, ítélettel nem rendelkező, hatalmas és egynemű többség ellen.” (Feuchtwanger: *Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans*, in: *Centum opuscula*, Rudolstadt, o. J., 515.)

A számkivetettség, a franciaországi internálás, áttelepülése az Egyesült Államokba világnézetében jelentős változást hoz. Egyéni sorsában osztozik azzal a polgári értelmiséggel, aki hányattatásain, tévutakon keresztül közeledik a munkásosztályhoz, és ismeri fel a fasizmus elleni fegyveres harc szükségességét. Így Feuchtwanger is a passzivitással szemben mindinkább a cselekvésre adja a voksát; a „megismerés gyötrelmes útját” bemutatva az esztéticizmustól eljut az „emigráció politikailag elkötelezett művészetéig” (128.) és a valós társadalmi összefüggések kereséséig. A mitológiai téma nála is, akárcsak Thomas Mann-nál – mutat rá a monográfia szerzője –, törekvés olyan értékrendszer felmutatására, amely a nagy korszakváltás idején támpontot nyújthat.

Az emigráció vége felé elapadó német történelmi regény vizsgálata az irodalomtudomány, az esztétika, az irodalomszociológia számára még számtalan kérdést tartogat. Kétségtelen, hogy művészi értékei mellett a második világháború előtti időszak történelmi és kortudataról is sok adalékkal szolgál. Az írók elszakítottága a német valóságtól, a polgári hős „devalválódása” megnehezítette a kortársi téma választását. A kevésbé áttekinthető társadalmi erővonalak is arra sarkalltak, hogy nagyobb rálátással, a „csak-jelenből” kiemelkedve próbálják – mint Feuchtwanger megfogalmazta – „az események irányultságát megismerni, és a jövőt megmutatni”. Szándéka szerint tehát az antifasiszta történelmi regényirodalom éppen hogy nem elfordulni akar a jelentől, „nem a hamut keresi a történelemben, hanem a tüzet” – írja Feuchtwanger.

Hans Dahlke és Joseph Pischel könyvei ilyen összefüggésben mutatják be a már Lukácstól is elmarasztalt kompozíciós, művészi fogyatékoságokat; például azt, hogy gyakorta nem az élet ellentmondásaiból nőnek ki a történelmi regényben ábrázolt konfliktusok, hanem elvont történetfilozófiai antitezisekből. S ha talán korrigálandónak kell is tartanunk a magyar esztéta egyik-másik ítéletét, elméleti megközelítését az újabb irodalomtudományi kutatások fényében, az nyilván ma sem vesztett érvényéből (s ezzel Dahlke és Pischel is egyetért), amit Lukács György így fogalmazott meg: „A történelmi regény, az emberi haladás védelmének erős művészi fegyvere, azt a nagy feladatot kapta, hogy az emberi történelem... valóságos hajtóerőit igazi helyükre állítsa, a jelenkor számára életre keltse.” (Lukács: *A történelmi regény*, Magvető, 1977, 448.)

Toronyi Attila

Az utolsó tíz-tizenöt esztendőben a szovjet irodalomtudomány igen jelentős művekkel gazdagodott: D. Lihacsov *A régi orosz irodalom poétikájával*, V. Konrad *Kelet és Nyugat* és Bahtyin *Rabelais* c. monográfiáival. Ezt a sort kell megidézni, ha hozzáfogunk J. M. Meletyinszkij új kötete ismertetéséhez.

Sajátos választ próbál adni a mítosz újjáéledésére századunk művészetében és irodalmában. A monográfia összegező jellegű, nemcsak a mítosz körüli vitákat foglalja össze, de egyben a szerző munkásságának is jelentős szintézise. Régebbi munkái (*A varázsmese hőse*, 1958, *A hősi eposz eredete*, 1963), sok más kutatása a világ népei eposzai, meséi, a verbális művészet különböző ősi formái területéről világszerte ismertté tették J. M. Meletyinszkij nevét.

Új könyve a mítosz probléma történeti vizsgálatával kezdődik. Az antik filozófia és esztétika mítosz értelmezésével kezdődött a mítosz racionális feldolgozása. Az első speciális mítoszfilozófiai kutatást G. Vico *Új tudományában* találta Meletyinszkij, és a XVIII. század mítoszkutatásaitól kezdve napjainkig figyelemmel kíséri a különböző etnológiai, folklorisztikai, filozófiai, irodalomelméleti koncepciókat, amelyek a mítosz kérdésével foglalkoztak. Ebből a hallatlanul gazdag tudománytörténeti fejezetből néhány, az irodalomtörténethez közelálló momentumot emelünk ki. Például a német romantikusok mítoszméleteit, a hagyományos mítoszelemekkel üzőtt szabad és ironikus játékaikat és ebből adódó, sajátos — a mitológiától eltérő — fantasztikus világát.

Ezt E. T. A. Hoffmann a hétköznapi világból megteremtett fantasztikumán mutatja ki Meletyinszkij, ami nagyon messze van a hagyományos mítosztól, mégis bizonyos mértékig, az írói intuíció révén, annak modelljei szerint épül. A természet, a kultúra, a triviális hétköznapiság érintkezési pontjain életre kelnek „a hasonmás” alteregó alakjai. Azokon keresztül áttetszik az „éji” „káosz” sötét lelke és ugyanakkor a gépies magatartás kettőssége. A romantikusok világától a modern művészethez Wagner művészete teremtett hidat. Nála azonban már nyoma sincs a romantikusok játékos meseszerűségének. Minden ironia nélkül, az emberi lét egyéni és szociális tragikumát a mítoszok segítségével az ősi mítosz jellegzetes vonásaival ruhazza fel, amelyek nemcsak a szűk értelemben vett klasszikus mítoszban, hanem földünk különböző népeinek mítoszában is megfigyelhetők (a II. fejezet). A XX. század elején elkezdődött a mítosz behatolása az irodalomba (III. fejezet). Mindegyik fejezet önmagában is teljes értékű munka, együttesen, egymást kiegészítve az érvelést a III. fejezet felé „irányítják”.

Wagnertól ered a századunk mitologizáló regényeire jellemző technika: a vezető motívumok ismétlődése, azoknak ellenpontszerű szövődése. Meletyinszkij kimutatja, hogy a saját mítoszvilága megszerkesztésében Wagner a hagyományos mítoszokat követte.

Századunk mítoszkutatása szakított a XIX. századi pozitívista etnológiával, amely csupán az ember ősi, naiv, a tudománnyal ellenkező szemléletét látta benne. A századfordulón és a századunk elején kibontakozott cambridge-i iskola a mágia, a szertartások tanulmányozása felé fordult. A francia szociológiai, etnológiai iskola (L. Lévy-Bruhl) a mitológiai gondolkodás sajátos logikái és pszichológiai vonásait kutatta.

A pszichoanalitikusok a mítoszalkotásban a szellemi tevékenység legrégebbi formáját, szimbolikus „nyelvét”, a „totális gondolkodásmódot” látták és azt — akár töredékesen is — keresték a modern művészetben is.

A cambridge-i iskola érdeme, hogy segítette a mítosz ciklikus időmodellje felfedezését, amelyben a „kezdet” és annak a szertartásokban való reaktualizálódása egyensúlyban van, és nem tartalmazza az örökös ismétlés gondolatát. Később (Nietzsche hatására is) kialakult az irodalomban és az irodalomtörténetben is olyan elképzelés, amely szerint a mítosz a történelemmel és a „profán” jelennel tudatosan szemben áll (Eliade).

K. Jung munkásságában is rámutat Meletyinszkij a francia szociológiai iskola hatására. Freud egyéni pszichológiájával és a mítosz allegorikus értelmezésével szemben Jung a „kollektív fogalmakkal”, „archetipusokkal” foglalkozott, szimbolikusan értelmezte a mítoszokat. Meletyinszkij kétségbevonja az archetipusok öröklődéséről szóló elképzelést, viszont fontosnak tartja a mítosz metaforikus jellegének a vizsgálatát (amelyet nem lehet racionálisan leírni, de más „képalkotó nyelveken”

leírható) a szemiotika és az információelmélet szempontjából. Jung munkássága mellett hangsúlyozza Kerényi Károly munkáit. Jung koncepciói és a rituális folklóriskola elősegítették a rituális-mitológiai irodalomtudomány kialakulását, amely hibásan azonosítja a mítoszt a pszichológiai komplexussal. Ezzel szemben egyre inkább a mítosz intellektuális jelentősége domborodott ki E. Cassirer, C. Lévi-Strauss és eddig szűk körben ismert szovjet tudósok (A. Loszev, O. Freidenberg, I. Tronszkij és mások) munkájában.

C. Lévi-Strauss a strukturális antropológiájában le tudta írni a mitológiai gondolkodás logikai mechanizmusának működését (metaforizmusát, „bricolage” logikáját az érzéki szinten). Bebizonyította (L. Lévy-Bruhlal szemben) a mítosz intellektuális erejét, klasszifikálási és általánosítási képességét, amelyek nélkül nem jöhetett volna létre az ősi kultúra. Az általa leírt mitológiai gondolkodásnak a mechanizmusa sok vonatkozásban rokon a költői gondolkodással, de nem azonos vele. Meletyinszkij rámutat a strukturalista elmélet ellentmondásaira és a meg nem oldott nehézségekre, a „szemiotikus” és „strukturális” aspektusok dilemmájára: ekvivalensek-e a mítosz és a nyelv (vagy a zene). A mítoszelméletek többi kutatója közül éppen C. Lévi-Strauss világosan mutatott rá arra a küszöbre, amely elválasztja a mítoszt alkotó archaikus „hideg” kultúrákat (magas szemiotikai mércéjű és totális struktúráltságú) a „meleg” történeti időtől. R. Barthes ezzel szemben a jelent tartja leginkább mítosz-szerűnek. Meletyinszkij szerint az ősi gondolkodás bizonyos tulajdonságai (konkrét, érzéki jellege, érzelmi telítettség, a szimbolikus klisék automatikus, ösztönös felhasználása stb.) előfordulnak a mai „tömegkultúrában” is. A II. fejezet a mítosz archaikus és klasszikus formáiról és azoknak az elbeszélő folklórban való visszatükrözéséről szól.

A mítosz dominált az ősi társadalom szellemi, kulturális életében, a világmodell felállításában, a globális koncepció eszköze lett. Ugyanakkor pragmatikus célokat is tűzött maga elé: magában foglalta ősi összetettségében, „szinkretizmusában” az ősi, ösztönösen jelentkező költői tevékenységet, a legősibb valláselemeket és az ősember fejében fogant, világról szóló tudomány előtti elképzeléseket is. A mítosz nem emeli ki az embert a természet világából. És ez a jelenség nem azonos a mai művészetre jellemző elemi érzésünkkel az ember és a természet egységéről vagy a természet ösztönösen értelmezett célszerűségének érzésével. Az ősember nem tudta minőségileg differenciálni a tárgyakat és a jelenségeket, és innen ered a természet, a világ általános megszemélyesítése: a fetisizmus, az animizmus, a totemizmus jelenségei.

A mitológiai gondolkodás a logikus művelettől eltérően a tárgyakat a másodlagos tulajdonságaik alapján, asszociatív módon kapcsolja össze. Ezzel a mítosz helyettesíti az okozati és az időbeli vonatkozásokat, és a dolog lényegét a dolog keletkezésével magyarázza.

Ezért modellálja a mítosz a világot úgy, hogy elmeséli a részek keletkezését. Meletyinszkij a teremtés mítoszait tartja par excellence mítosznak, eredeti archaikus mítosznak.

A világrend képletét szolgálják a rituális szertartások is, amelyek felidézik a világteremtés kezdeti idejét. A mítosz sajátosságai közé tartozik, hogy a világ teremtését a múltba helyezi. Ezzel bonyolult időparadigmákat hoz létre: a szakrális múltat és az empirikus jelent.

A földművelő népek kalendáriumi szertartásai a mítoszi idő ciklikus formáját alakították ki. A mi szempontunkból nézve: a mítoszi idő történelmietlen, és mégis a teremtő múlt és a mozdulatlan jelen dichotomikus fogalma inkább a múlt és a jelen szinkretikus felfogása, és nem irányul a történelmi idő ellen. Az utóbbi már a modernista felfogásra jellemző. A mítosz elvileg történelmietlen, és így a sorozatos változásokat egyszerre történeti teremtésaktussá alakítja. A platói koncepció azért játszhatja itt a metafora szerepét és jelölheti a mítoszi idők viszonyulását, mert a mítoszi tradíciókhoz folyamodik.

Szorosan hozzájuk csatlakozik a keresztény mitológia is. Krisztus halála és feltámadása egyszeri történelmi esemény, ennek ellenére az Evangéliumban leírt történet a mítoszhoz hasonlóan magán viseli a mítoszi „kezdeti idők” jellemző szakrális vonásokat. Krisztus sorsában is (mint a mítoszokban általában) az emberi sors (a világ képéhez viszonyítva) kozmikus és kollektív. Ez az arány eltolódik a mai mítosz modernizálásában. Hiszen a mítoszban a kollektívának az egyén fölé helyezése nem jelentette az egyén elnyomását, ami természetes volt egy szociálisan és pszichésen homogén társadalomban, ahol még nem fejlődtek ki a „minőségi” különbségek.

Meletyinszkij röviden kitér a mítosz és az eposz, a varázsmese kapcsolatára (az eposz és a mese műfajával több régebbi munkája foglalkozik). A varázsmese is szorosan kapcsolódik a mítoszhoz,

ellenben a kozmológiai „kód” helyébe „szociális” kód lép be: az alacsony–magas oppozíciónak szociális jellege van. Meletyinszkij hosszasán elemzi a mesékben a mítosztól örökölt motívumokat. Magát a mítoszt is az első elbeszélő epikai formának tartja. A mítoszi logika vázolója elvezeti Meletyinszkijt a motívum új értelmezéséhez.

Meletyinszkij a kutatásaiban elsősorban a C. Lévi-Strauss elemzte mítoszstruktúra bináris szemantikai oppozícióira támaszkodik, felhasználja azonban V. V. Ivanov, V. N. Toporov megfigyeléseit az ősi kultúra „nyelvében” jelentkező, a különböző érzékszervek adta közvetlen kontrasztbenyomásoktól megtett lépéseket a kozmológikus értékrendszer kiépítéséig. A bináris logika segítségével a totemizmusban például egészen bonyolult szimbolikus rendszerek jönnek létre az emberek és bizonyos állatfajták (ritkán növényfajták) rokonságáról. A jelenségek rokonítása itt nem metaforikus jellegű (ámbár innen származnak a költői, az átvitt értelemben használt fogalmak is). A mitológiai tárgyszimbólum különböző tulajdonságok csomópontja: úgy szimbólum, hogy megmarad konkrét tárgynak saját emocionális szférával és magatartási logikával, és úgy szemantikai csomópont, hogy az egyes tulajdonságai szerint azonosítani lehet más jelenségekkel.

A századunk irodalmában jelentkező mitologizáló tendenciát F. Kafka, J. Joyce, Th. Mann műveiben és az 50–60-as évek folyamán jelentkező, afrikai és latin-amerikai ún. „mágikus realizmus” regényeiben elemzi Meletyinszkij.

Itt Meletyinszkij két, egymásnak sok vonatkozásban ellentmondó írói módszerre utal. Joyce a mitológiai párhuzamok segítségével mutatja a történelem megoldhatatlan ellentmondásait, az egyéni lét és a társadalmi lét egy helyben forgását. Thomas Mann ezzel szemben a mitológiai felfogás világnézeti aspektusát vizsgálja.

Meletyinszkij vázolja a két író szinte egyidőben írt, sok párhuzamos vonást és mégis szinte alternatívászerű megoldást mutató műveit: a *Dublini embereket* és a *Buddenbrook házat*, az *Ulyssset* és a *Varázshegy*et, a *Finnegan's Wake*-et és a Józsefről szóló tetralógiát.

Thomas Mann csupán módosítja a klasszikus regényt és szervesen oldja meg a társadalmi síkról a szimbolikus síkra való áttérést. Meletyinszkij a különbség ellenére is érdekesnek tartja a mitologizáló poétikának mint egységes jelenségnek az elemzését. A húszas évek műveiben mind a két író a korai műveik szociálisan jellemzett karaktereitől, a művész önkifejezésének problémájáról áttér az „everyman” és az emberi lélek univerzális ábrázolására. A harmincas évek folyamán még tovább távolodnak Freud hatásától, és inkább Jung kollektív-tudatalatti univerzális archetipusaihoz folyamodnak. Itt is az a legfontosabb, hogy a világnézeti és az alkotói módszer aspektusában élesen elválik a két művész útja: a szellem és a természet, az egyén és a társadalom problémamegoldásában. És ha az *Ulysses* karakterei csupán az egységes emberi lényeg variánsai, a *Varázshegy* hőseinek egyénisége a lelkekben vívó különböző erők eredményeként jön létre. Ugyancsak eltérő a két író regényében az idő ábrázolása, a kontrapunkt és vezérszólamok technikája alkalmazásának eredménye. Meletyinszkij hivatkozik C. Lévi-Strauss kutatására, a mítosz és a zene kompozícióbeli különbségére, és kifejti ezzel szemben, hogy a regényelbeszélési technika számára idegenszerű a zenei kompozíció.

Joyce és Thomas Mann regényeiben az ellentétes tendenciák nyomon követhetése és a mitologizáló regénynek mint „quasi-műfaj”-nak az elemzése között disszonancia tapasztalható. Meletyinszkij szerint a két író „mitologizálása” eredményeképpen bekövetkezik bizonyos fokig a regény „deszociologizálása”, létrejön (hol valóságos, hol vélt) hasonlóság a XX. század e fajta regénye és a regény középkori formái között, ahol még nem alakultak ki a szociálisan jellemzett karakterek (a Parzival-regény példájára hivatkozik).

Több helyen hivatkozik Meletyinszkij Egri Péter munkáira is, nem említi azonban, hogy azokban a dekadencia és a történetiség kritériumai segítségével érzékelteti a magyar kutató az írók világnézete és módszere közötti különbséget. Csak arról szól, hogy a modern és az avantgarde megjelölése (Thomas Mann és Joyce regényeivel kapcsolatban) számára nem elfogadható, nem tér ki a Thomas Mann által elvégzett mitologizáló dekadencia elemzésére (*Doktor Faustus* c. regényében), amelynek az értékelése viszont Egri Péter munkáinak nagyon érdekes része.

A latin-amerikai és afrikai regények „mitológiai tudata” a nemzeti folklór talajából nő ki és a felgyorsult fejlődés következtében együttesen jelentkezik a modernista intellektualizmussal. A mitológiai hagyomány itt élő talajt képez a nemzeti életút eredetisége ábrázolása számára (A. Carpentier, J. M. Arguedas, Asturias és különösen García Márquez eposzregényében).

Meletyinszkij nem tér ki a két különböző mitologizáló tendencia együttes jelentkezésének mikéntjére.

A J. M. Meletyinszkij könyvéből kiragadott problémák is jelzik munkája gazdagságát, alkalosságát, és kíváncsiságot teszik, hogy a magyar irodalomtörténészek megismerkedjenek vele teljes részletességében.

Kámán Erzsébet

Shakespeare új ruhája

Shakespeare szonettjei. Fordította Víg Béla. Hely és kiadó nélkül, 1976.

Háromszorosan is hálátlan a dolga annak, aki ma a világirodalom talán legszebb szonettjeinek magyar fordításával jelentkezik. Egyrészt meg kell birkóznia a fordításmesterség minden nehézségével, másrészt újra kell teremtenie egy költői világot saját költői világán belül, s végül, hallgatólagosan bár, de össze kell mérnie magát olyan fordítókkal, akik e szonettek fordításával a magyar irodalom legszebb verseit alkották meg.

Örömmel vegyes izgalommal vettük hát kézbe Víg Béla NSZK-ban kiadott kötetét, mely a teljes, 154 darabból álló ciklus fordítását tartalmazza. Néhány szonett elolvasása után az örömből és izgalomból csak az utóbbi maradt meg.

Ezekből a fordításokból egy nagyon heterogén nyelvi világ tárul elénk, mely kétséget hagy a fordító szándéka felől. Szándékot írtunk, hiszen a szonettek új visszaadását indokolnia kell akár „valaminek” (teszem azt, merőben újat mondó filológiai kutatások felhasználása), akár valakinek. Erről a valakiről így ír Víg Béla az előszóban: „Hazánkban csak annak érdemes jelentkeznie vele [mármint a fordításokkal], aki Szabó Lőrinc színvonalát eléri, sőt meghaladja”. Nos, ezúttal a fordító adósunk marad mindkét tény bizonyítékával. Állítja, hogy „Szabónál” alaposabb Shakespeare-tanulmányokat folytatott, ám ez a többlet vajmi kevésbé jelenik meg kötetében.

A már említett egységes nyelvi szint hiánya mellett néha szó szerint ültet át, máskor olyan vidékre kalandozik, melyre Shakespeare az adott szonettben nem gondolt. Kevés helyen menti át az eredeti sava-borsát jelentő paradoxonokat, alliterációkat, szójátékokat. A lapos fordulatok közt fel-felbukkan egy bökversre emlékeztető néhány sor. De nézzünk meg egy-két szonettet, vizsgáljuk meg az eredetit és a magyar változatot.

Mindjárt itt a 2. szonett 3–4. sora:

Thy youth's proud livery, so gaz'd on now,
Will be a tatter'd weed, of small worth held:

magyarul:

Ruhád, mely most még színesen lobog,
megtépett, őska rongy lesz, bár csodás.

Nehéz nem félreérteni, hogy a „csodás” jelző – a „so gaz'd on now” megfelelője Víg Bélánál – nem a szembeállítás mindkét alkotóelemére vonatkozik, vagy még inkább: nem a második felére, hanem csak az elsőre. Az idézet pedig nem az illető ruhájáról szól, hanem szépsége múlásáról. Jellemző az ugyanitt található: „S bájad földjén a gond mély árkot ás”. A „gond” szó még beleillene valahogy az eredeti világába (bár ott nem szerepel), de a „bájad földjén”, mint két, egymástól igen különböző stílusértékű szó összekapcsolása, zavaró.

Angolul így hangzik a 7–8. sor:

To say, within thine own deep-sunken eyes,
Were an all-eating shame and thriftless praise.

Magyarul pedig:

Azt felelned, hogy besüppedt szemedben
Raktározta el mindent, becselenség.

A „besüppedt” jelző jó, mert visszautal az előbb már említett „föld”-re, de a „raktározta el” bántóan hivatalos, hideg, semleges az angol eredeti igaz érzelmekkel teli megfogalmazásához képest, nem beszélve arról, hogy teljesen felesleges betoldás, s ráadásul elveszítettük vele az „all-eating shame and thriftless praise” minden gondolatiságát, erejét, hangulatát.

Olykor szellemesnek tűnik a fordítás – önmagában, sajnos homlokegyenest ellenkezően az eredeti szonettel:

Mennyivel nagyobb elismerés illet,
Ha azt mondhatod: „Bájos gyermekem
Rendezí számlám. Régi terveimnek
Folytatásával ő szolgál nekem”

Az eligazodást megkönnyítendő, álljon itt az angol quatrain:

How much more praise deserv'd thy beauty's use,
If thou couldst answer „This fair child of mine
Shall sum my count and make my old excuse,”
Proving his beauty by succession thine!

Így rögtön kitűnik, hogy nem egy korhely apa hagyja a cehet „bájos gyermeké”-re, valamint hogy azért is zavaros a fordítás, mert a versben levő beszélő változását nem érzékelteti.

De menjünk tovább. A 10. szonettben ezt találjuk:

Lerombolod a csodált csarnokot,
Pedig illene javítanod rajta.

Az egyik sor magasztossága bántóan hangsúlyozza a másik jóindulatú-nagybácsisra hangolt feddését. Majd így folytatja: „Változtass célt, hogy megváltozzon kedvem.” Tehát romboljon mást – vélné az olvasó, ha nem állna az eredetiben a következő:

O, change thy thought, that I may change my mind.

A 12. szonett 2. sora így szól:

And see the brave day sunk in hideous night;

magyarul:

S a napot látom süllyedni az éjbe,

ahol a jelzős ellentét egyszerű közléssé szelődül. Szerencsére a „süllyed” valamit ment a becsületből.

Ugyanezen szonett 7–12. sora különös keveréke a képzavarnak, félrefordításnak (még lehet, itt kapnánk vissza valamit a 8. sor csodálatos alliterációjából), a rossz helyre tett, az eredetiben egészen máshol szereplő jelzőknek és felesleges betoldásoknak.

And summer's green all girded up in sheaves,
Borne on the bier with white and bristly beard,
Then of thy beauty do I question make,
That thou among the wastes of time must go,
Since sweets and beauties do themselves forsake
And die as fast as they see others grow;

magyarul:

S a zöld vetés, mely borostásan omlott
Lábam elé, hogy asztagokba gyűjtsem,
Elém idéz, mert rád is hajtók várnak
S halandóként a hullákhöz kell menned.
Hátat fordít a kedvesség a bájnak.
Nő a sötét. A színek elrebbennek.

A zöld vetés nem omlik (hajlik meg), mégha borostás, akkor sem; idő kell, míg elveszti friss színét, beérik. Említettük már a különböző hangulati értékű szavak egymással szerepeltetését:

S halandóként a hullákhöz kell menned

amit tovább homályosít az értelmetlen határozott névelő. Meg kell említenünk a „rád is hajtók várnak” leleményét, képszerűségét.

A 38. szonett 1–2. sorában ezt találjuk:

Anyagban múzsám hogyan szűkölködhet,
Míg te élsz, lelked verseimbe öntve?

Itt az „anyagban” köznapisága dacol az inverzióval és a második sor ügyetlen emelkedettségével. A 7–8. sorban a „botor” telitalálat a „dumb” szóra, de az egész kép zavaró mivoltán ez nem segít.

A 3–4. sor ezt mondja:

Túl kitűnő a tőled kapott ötlet
Ahhoz, hogy báját kénrím tegye tönkre

A 9–12. sor fordítása jó, bár nem kapjuk vissza a „those old nine” szellemességét:

Tizedik múzsám legyél, tízszer drágább
A kilencnél, kit mások szedtek verse.
A benned bízó dainok bátorságát
Örökkévaló dicsőség kövesse.

Ezután az ügyes quatrain után meglepő az, ahogy a coupletöt magyarítja Víg Béla:

If my slight Muse do please these curious days,
The pain be mine, but thine shall be the praise.

Ha karcsú múzsám tetszik, maradj nála.
Szerettesd magad kínom rovására.

S végül szerepeljen a híres-híres 75. szonett:

Nekem az vagy, mi életnek az étel
S a szomjas földnek zápor édessége.
Kedvéért hagyom békém színhelyét el
S harcolok, mint a fukar, pénzét féltve.
Büszkén dőzsölök, vagy sunyin a tolvaj
Világot szidom, mely kincsemből lopkod.
Együttlétünket legjobb barátommal
Sem közlöm, vagy a környék velem boldog.
Jóllakik lelkem benned gyönyörködve.
Elepedek egy pillantásodért.
Nem bírok többel s nem vágyódom többre,
Mint amit adtál, mert szükségem kért.
Így koplalok és hídom napról napra.
Szemem táplálom, gyomromat becsapva.

lgazságtalanok lennénk, ha ezt az igen nagy vállalkozást csak hibáinál fogva emlegetnénk. A félrefordítások, képzavarok, bántó juxtapozíciók, eltorzított és nem „érző” szóhasználat mellett ügyes, finom megoldásokat is találunk ebben a fordításban, az átültető igyekezete azonban nemigen lép túl önmagán, s ritkán adódik, hogy az olvasó elfelejti a sorok mögött álló fordítót.

A tény, hogy újra megpróbálkoztak e felülmúlhatatlan alkotások magyarra ültetésével, örömmel tölt el bennünket. A gond és birkózás a hihetetlen gazdagságú anyaggal tiszteletet érdemel, az eredmény pedig, mellyel együtt nyolcra emelkedett a szonettciklus teljes fordításainak száma, már önmagában figyelemre méltó.

Nagy Shakespeare-fordítóink önnön nyelvi-gondolati univerzumukban hasonspépűnek teremtették újra Shakespeare remekeit. Így Szabó Lőrinc, akiről ezt írja Víg Béla: „Általában véve azonban az a meggyőződése, hogy Shakespeare szonettjeit népünk gyönyörű nyelvén nagy költőnek lehet Szabó Lőrincnél is sokoldalúbban tolmácsolnia”. Kíváncsian várjuk.

Kristóf Róbert

The Structure and Semantics of the Literary Text

Edited by M. Péter. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977, 144 p.

Az ismertetésre kerülő kötet tanulmányai 1974-ben, a Szlavisták Nemzetközi Bizottsága Poétikai és Stilisztikai Albizottságának tihanyi konferenciáján hangzottak el előadás formájában. A Poétikai és Stilisztikai Albizottság első ízben rendezte meg konferenciáját Magyarországon, s ezzel Gáldi László professzornak, a bizottság egyik alapító tagjának és fő tudományos szervezőjének régi és dédelgetett terve valósult meg. A tudománytörténet sajátos és fájdalmas paradoxonként jegyezheti fel, hogy Gáldi László ezen a konferencián már nem vehetett részt.

Nemcsak a kötet előszava, de tanulmányainak többsége is tiszteletadás Gáldi László tudományos munkásságának.

Az előszóban a kötet szerkesztője, Péter Mihály ismerteti és méltatja Gáldi professzor hatalmas erudícióra épülő, a neolatin filológiától a szlavisztikáig ívelő munkásságának tudománytörténeti jelentőségét. A szlavisztikán belül a verstan alkotta Gáldi László professzor kutatótevékenységének fő területét. A legjobb orosz tudományos hagyományokat folytató verstani és összehasonlító verstani kutatásaiban a tudományos szigor kifinomult esztétikai-művészi érzékenységgel párosult, s ez elemzési módszereinek, valamint esztétikai értékítéleteinek vitathatatlan érvényességet biztosított.

A kötet legjobb tanulmányaiban — Gáldi László kutatásainak szellemét folytatandó — a nagygényű elméleti kérdésfelvetés és módszertani következetesség filológiaiag pontosan megalapozott műelemzéssel párosul. A tanulmányok témaválasztása kiterjed az általános irodalomtudomány — ezen belül az irodalomelmélet és a poétika —, a költői nyelv szemantikája, a verstan, a ritmuselmélet és a rímelmélet területére.

A három lengyel kutató — St. Skwarczyńska, T. Cieślíkowska és G. Gazda — tanulmányát a közös tárgyválasztás és elméleti kérdésfeltevés mellett az irodalomtudomány jövőjéért érzett közös felelősség is rokonítja. A tanulmányokban hol explicite, hol csak mögöttes szöveggént fogalmazódik meg a kérdés: hogyan küzdhet le az a szakadék, amely századunkban az irodalomtudomány s annak tulajdonképpeni tárgya, a valóságos irodalom között támadt? A tanulmányokban adott válasz egybehangzó: csakis akkor, ha az irodalomtudomány differenciáltabban és tágabban értelmezi tárgyát, tudomásul veszi azokat a változásokat, amelyek magában az irodalom fogalmában végbementek, s ebből megfelelő következtetéseket von le kutatási módszereire vonatkozóan.

St. Skwarczyńska tanulmányának már a címe is felhívás (*A konkrét költészet és a vele rokon jelenségek helyének kijelöléséért a költészettudományi kutatásokban*), s az irodalomtudományhoz és a poétikához intézett felhívásként hangzanak tanulmányának végkonklúziói is. St. Skwarczyńska abból az irodalomtörténeti tényből indul ki, hogy bár az ún. „új költészet” körébe tartozó konkrét költészet már hatalmas felhalmozott tényanyagot, kialakult műfaji és stílusvonulatokat mondhat magáénak, az irodalomtudomány mégsem hajlandó ezeket tartós költészettörténeti értéként elismerni, csupán az

avantgarde múlt értékű mellékhatását látja benne. A tanulmány nemcsak a konkrét költészet nevében emel szót, hanem magának az irodalomtudománynak az érdekében is, amely nemcsak kutatási tárgyat, de önmagát is elszegényíti, miközben az irodalom fogalmát saját érdeklődésének tárgyára szűkíti. Nem fogadja el St. Skwarczyńska az irodalomtudománynak azt az érvét, miszerint nem kompetens a konkrét költészet jelenségeinek kutatásában, mivel azok kívül esnek tárgyán. A konkrét költészet ugyanis jelentős költészettörténeti hagyományokra tekinthet vissza, a művészetek integrációjának ősi eszméjét felújító új művészi törekvések körébe tartozik, s nem csupán nyelvi anyagában alkalmazza más művészetek elveit, hanem magába a nyelvi műalkotás struktúrájába építi bele más művészetek anyagát. Így módon a konkrét költészet alkotásainak specifikumában találja meg a tanulmány szerzője az irodalomtudomány idegenkedésének okát. A konkrét költészet alkotásai olyan saját értékkel és jelentéssel rendelkező zárt struktúrák, amelyekben a jelek denotatív funkciója minimálisra redukálódik, ill. sajátos módon érvényesül, anyaguk pedig nem a beszélt, hanem az írott nyelv a maga grafikai valóságában és ábrázoló lehetőségeiben, ezért befogadásának törvényei is gyökeresen különböznek a hagyományos művészi befogadás folyamatától.

Az irodalomtudomány tehát – St. Skwarczyńska véleménye szerint – félreérti saját kutatási tárgyat, mivel a költői műalkotást nyelvi művészetként határozza meg, de nem számol a beszélt és az írott nyelv közti strukturális különbséggel. Ezért az írott nyelv grafikai oldalában csupán a művészi szöveg külső vonatkozását látja, nem veszi figyelembe annak szemantikai és költői aspektusait. A tanulmány végkövetkeztetéseiben megfogalmazott felhívás a következőképpen hangzik: az irodalomelmélet jelentse ki, hogy az irodalom anyaga a nyelv mindkét változatában, a nyelvi művészet számára lényeges a szó grafikai aspektusa, tehát a konkrét költészet az irodalomtudomány kutatási tárgya.

A tanulmány szerzőjének további felhívásai már a poétikához szólnak. A poétikának el kell ismernie, hogy a konkrét költészet alkotásai esztétikai tárgyak, s vállalnia kell az ilyen természetű költői szövegek szemantikájának és szintaktikájának tanulmányozását. De közben a poétikának tudatosítania kell, hogy a konkrét költészet tanulmányozásakor heterogén jelekkel (lingvisztikai értelemben vett jelekkel és ikonikus jelekkel egyaránt) lesz dolga, ezért nem elégséges a szemantikai megközelítés, át kell lépnie a szemiotika területére.

T. Cieślowska és G. Gazda tanulmányai lényegében St. Skwarczyńska elméleti kérdésfelvetéséhez szolgáltatnak konkrét kutatási anyagot és módszertani megjegyzéseket. T. Cieślowska a konkrét költői alkotások anyagi felépítettségének és szemantikai struktúrájának sajátosságaiból von le következtetéseket megközelítésük és interpretációjuk módszerére vonatkozóan. A konkrét költészet mint kutatási tárgy specifikumát abban látja, hogy nyelvi-anyagi struktúrája kétféleképp, kétféleképp, egyszerre építkezik a természetes nyelv konvencionális jeleiből és a plasztikus ábrázolás jeleiből.

G. Gazda a konkrét költészet keletkezésének művészettörténeti és elméleti hátterét rajzolja meg az avantgarde esztétikájában és művészi gyakorlatában. Hangsúlyozza, hogy mind a XX. sz.-i művészet, mind pedig az irodalomtudomány fejlődése antinómiákkal terhes. A normatív esztétikával szemben fellépő avantgarde művészi irányok ui. éppen azt tagadták, hogy a műalkotás csak esztétikai tárgy, végtelenné tágították a művészi alkotás határait és lehetőségeit, ami végső formájában a művészi tényeknek és az élet tényeinek az egybeeséséhez vezetett. Az irodalomtudomány viszont úgy vizsgálja az irodalmat, mint különálló, specifikus területet, s nem vesz tudomást azokról az integrációs törekvésekről, amelyek a művészetben s a tudomány területén is végbementek a szemiotikai kutatásokban.

Hasonló természetű költői jelenségekhez közelít, de lényegesen szűkebb elméleti spektrumból, A. Dudek tanulmánya, amely A. Voznyeszenszkij sajátos képi látásmódját és az azt kivetítő képi struktúrákat vizsgálja, a költő 60-as években megjelent kötetei és önálló poémái alapján. Dudek Voznyeszenszkij sajátos képalkotásának forrását abban a gnoszeológiai indítékban látja, amely a jelenségek külső burkán áthatolva, azoknak belső lényegét kívánja megragadni és a tárgy belső szerkezetének adekvát képi struktúrában kivetíteni. Egy ilyen költői törekvés törvényszerűen szorítja háttérbe a költői szó fogalmi magvát, s elsősorban grafikai, ábrázoló lehetőségeit aknázza ki, s a konkrét költészethez hasonlóan a nyelvi művészet és az ábrázoló művészet sajátos szintézisét teremti meg. A szerző többszörösen hangsúlyozza, hogy mindez nem virtuóz, öncélú játék Voznyeszenszkij számára, a dolgok anyagi struktúrája, architektónikája közt létesített párhuzam csak eszköz, belső, lényegi analógiájuk felfedeztetéséhez, s egy olyan költői szemléletet feltételez, amely az anyagi világ

összes elemét, az élő természet és a technikai civilizáció elemeit egyaránt organikus egységben kívánja látni és láttatni.

A. Dudek joggal utal arra, hogy Voznyeszenszkij metaforikus képalkotásának ezeket a törvényszerűségeit fellelhetjük a 20-as évek költészetében, nevezetesen Majakovszkij és Paszternak képi látásmódjában, de sajnos a tanulmánynak ez az önként kínálkozó költészettipológiai aspektusa kiaknázatlan marad. A tanulmány szerzője az elméleti meghatározás szintjén Voznyeszenszkij költészetének lényegi törvényszerűségeiről szól, de a konkrét szövegek elemzése, amely ezt szemléltetni hivatott, nem mindig jut el e törvényszerűségek mélyrétegéig.

A konferencián részt vevő magyar kutatók a költői nyelv szemantikájának problémáját vizsgálták, különböző aspektusokból és módszertani alapvetésről. Péter Mihály tanulmányában (*Megjegyzések a költői nyelv szemantikájának kérdéséhez*) az elméleti-módszertani megalapozás és az elemző bizonyítás kivételesen harmonikus és lezárt egységet alkot. A három egységre tagolt tanulmány fokozatosan halad a költészetelméleti alapvetéstől a konkrét költői szöveg, egy Puskin-vers elemzéséig.

A tanulmány első része azt az elméleti félreértést tisztázza, amely a költői nyelv fogalmának kettős értelmezésében rejlik; jelenti egyrészt a műalkotás anyagául szolgáló természetes nyelvet, másrészt magának a műalkotásnak a nyelvét mint sajátosan szervezett jelrendszert. Péter Mihály két, látszólag olyannyira különböző elméleti rendszerből vonultatja fel a költői nyelv specifikumát meghatározó, egymással egybehangzó tételeket, mint Lukács György művészetfilozófiája és esztétikája, valamint Jan Mukařovský szemiotikai alapvetésű művészetelmélete. Ebben a kettős megvilágításban a költői nyelv úgy nyer meghatározást, mint a természetes nyelvnek olyan, sajátos esztétikai célok érdekében aktualizált funkcionális változata, amelyet egyrészt a nyelvi kifejezés önmagára irányultsága, autonómiája, másrészt pedig tárgyra irányultsága, kommunikatív funkciója közti állandóan vibráló feszültség éltet (Jan Mukařovský), s amely a dezanropomorf fogalmi gondolkodást meghaladva és azon túllépve olyan kommunikatív és értékviszonyokat teremt, amelyben az ember nembelei szubjektivitása nyer kifejezést egyszerű és megismételhetetlenül egyedi formában (Lukács György).

Elméleti szempontból különösen izgalmas a tanulmány második része, amely a költői nyelv szemantikájának szűkebb kérdéseit tárgyalja. Péter Mihály itt Mukařovský elméleti rendszerének kritikai értelmezését adja, mivel abban elméleti kompromisszumot lát Potyebnya pszichologizmusa és azon elméleti rendszerek közt, amelyek a műalkotás szemantikai struktúráját objektíve adottnak ismerik el. Mukařovský ugyanis megkülönbözteti a műalkotást mint objektíve létező dolgot, anyagi struktúrát, amely nem több, mint séma, feladvány, és a műalkotást mint szubjektíve létező, szemantikailag strukturált esztétikai tárgyat. Péter Mihály álláspontja Jurij Lotman elméleti koncepciójához közelít, amely a költői műalkotást olyan objektíve létező, egységes és oszthatatlan jelként fogja fel, amelynek minden eleme szemantizált.

Péter Mihály számára ezek az elméleti előfeltételek egy konkrét szövegelemzés megalapozásául szolgálnak. A választott szöveg makro- és mikrokontextusának legteljesebb figyelembevételével próbálja megtalálni azt a nyelvi kódot, amely ha nem is képes reprodukálni a szerzői olvasatot, de a lehetséges filológiai pontossággal és teljességgel megközelíti azt.

A költészetelméleti megközelítés és a konkrét műelemzés szerves egységének lehetünk tanúi Szilárd Léna Mandelstam-tanulmányában is. A tanulmány szerzője olyan költő versét választotta elemzése tárgyául, akinek költői életműve következetesen végiggondolt kultúrtörténeti és poétikai alapvetésre épült. Mandelstam számára a költői szó leglényegibb sajátossága a nyelvi konvencióval folytatott állandó harca és törekvése saját belső szemantikai mélyrétegeinek kiaknázására, „felszántására”. Ez a sajátosság teszi lehetővé a költői szó „emlékező” funkciójának, kultúrtörténeti missziójának betöltését. Mandelstam költői nyelvében a szó s az általa kifejezett nyelvi képzet olyan bonyolult jelentérendszer, amelyben az elemek funkcionális viszonya átrendeződik, ezért nem határozható meg egyszerű leíró módszerrel. A tanulmány szerzője négy szempontból vizsgálja a költői szó természetét Mandelstam poétikájában: 1. a széma és a fonéma viszonya; 2. a szó mint a szöveg szemantikai spektruma; 3. a szó és a dolog viszonya; 4. a költői szó „emlékező”. Szilárd Léna Mandelstam költői nyelvelméletét és nyelvteremtő gyakorlatát összeveti az azt megelőző (A. Potyebnya, A. Bjelij) és a kortárs elméletekkel (Bahtyin–Volosinov, Vigotszkij), valamint nyelvteremtő kísérletekkel (V. Hlebnyikov, B. Paszternak).

A választott szempontok végigvezetését Szilárd Léna összekapcsolja egy a 20-as években írt Mandelstam-vers szövegének komplex elemzésével. A Mandelstam-vers szemantikai struktúrája olyan

oszthatatlan jelentésmezőt képez, amelynek jelentésgócait sem tárgyi-logikai kapcsolatok, sem szintaktikai kapcsolatok nem kötik össze, csakis a zárt kontextus belső terében „bolyongó” jelentések (bluzdajuscšie szmiszli) fonják feszes egésszé. Szilárd Léna elemzési módszere ezekből a jelentésekből építi fel a szöveg szemantikai tartópilléreként szolgáló jelentés-spektrumokat, szó-mitológéákat, s eközben egy-egy szó-mitológéma sorsának kultúrtörténeti hátterét is megrajolja. Szilárd Léna tanulmányának módszertani bravúrja éppen az, hogy elméleti és történeti kitérők nélkül, mintegy egyetlen gondolati aktusban valósítja meg a kultúrtörténeti, költészetelméleti megközelítés, valamint a legkonkrétabb szövegelemzés egységét. Talán nem túlzunk, ha azt állítjuk, hogy a Mandelstam-szövegek esetében ez a legadekvátabb megközelítési módszer. Mandelstam poétikájában ui. a szó kultúrtörténeti létezése során felhalmozott belső jelentésrétegeinek ébrentartása, „emlékezeté” tartja fenn az emberség kultúrtörténeti létezésének folytonosságát, a történelmet és az időt.

Az enjambement funkcióját vizsgálja Puskin és Lermontov lírájában Szőke György tanulmánya. A szerző nem éri be az enjambement formális, leíró szempontú meghatározásával, azokhoz a tudósokhoz csatlakozik, akik funkcionális szempontból közelítettek (Fónagy Iván, Gáldi László) az enjambement jelenségéhez, s hangsúlyozták, hogy ezt a metrikai-poétikai jelenséget mindig valamely nyíltan ki nem fejezett belső feszültség, drámaiság élteti. Szőke György ezt a megközelítésmódot tovább pontosítja és fejleszti, tanulmányában az enjambement úgy nyer meghatározást, mint a költői mű szemantikai struktúrájának olyan dinamikus komponense, szervező eleme, amely a befogadó számára jelző funkciót tölt be, valamely szubjektíve rendkívüli fontosságú, de nyíltan ki nem fejezett vágyról tudósít. A tanulmány ihletetten szép elemzései ezt a tételt hivatottak alátámasztani. A tanulmány azonban módszertani szempontból nem egységes, az enjambement funkciója a költői mű szemantikája felől nyer meghatározást, a konkrét szövegelemzések viszont pszichologizáló jellegűek.

A XX. sz.-i cseh költészet rímkezésletében és a rímek funkciójában végbement változások vizsgálata képezi K. Hausenblas tanulmányának tárgyát. A rímkezéslet gazdagodásának és funkcióváltásainak számos lehetséges forrása közül K. Hausenblas három tényezőt vizsgál a mai cseh költészet példáin: 1. az idegen szavak rímképzővé válását a szimbolizmus utáni cseh költészetben, 2. a mindennapi társalgási nyelv elemeinek beáramlását a művészet nyelvébe, 3. a cseh költészetben kanonikussá vált rímelési norma változásait.

K. Hausenblas tanulmánya elsősorban leíró-rendszerező jellegű, mint maga a szerző is megjegyzi, az már nem tartozik vizsgálatának körébe, hogy a rímkezéslet terjedelmének és funkciójának megváltozása milyen változásokat hívott létre a költői szöveg szemantikai struktúrájában.

G. Szidorenko tanulmányában a verselmélet egy kérdéséhez fordul, a vers jelentéselemeinek és a ritmusképzés folyamatának viszonyát vizsgálja az ukrán költészet példáin. Mivel kiinduló szempontja az, hogy a ritmus- és dallamképzés folyamata a népdalban alakult ki a maga ősi formájában, választása két olyan ukrán költő – T. Sevcenko és P. Ticsina – verseire esik, akik gazdagon építettek a népköltészeti hagyományokra. Szidorenko a költői szöveg ritmikai szerveződésének forrását a vers érzelmi és jelentésfaktoraiban jelöli meg, s a versritmus kialakulásában döntő szerepet tulajdonít az ismétlések különböző változatainak. Eszménye egy olyan versmodell, ahol megvalósul az intonáció és a ritmus harmonikus egysége, a ritmus az intonált költői szó kiemelésének eszközévé válik – ennek példáit szemlélteti Szidorenko a két ukrán költő versében.

A ritmusképzés folyamatában részt vevő tényezők elméleti meghatározására vállalkozik J. Mistrík tanulmánya. Kutatási szempontjai kiterjednek a nyelvi kijelentés és a ritmus, a szövegben munkáló alapvető ritmikai impulzus, a ritmus mint többdimenziós rendszer, valamint a szövegegész szemantikai struktúrája és a ritmikai kompozíció viszonyának tanulmányozására.

A szövegelmélet legújabb eredményeit igyekszik hasznosítani a mai szovjet prózai művek (Akszonov, V. Bjelov, Bitov, Lihonoszov) tanulmányozásában G. Schaarschmidt. Megközelítésmódja azonban inkább lingvisztikainak bizonyul, egy rendkívül lehatárolt problémát, a névmási kapcsolatok sajátosságait vizsgálja a művészi szövegben.

A kötetet Voigt Vilmos tanulmánya zárja. St. Skwarczyńska tanulmányához hasonlóan ez a munka is tudományos felhívás egy olyan nagy jelentőségű verselméleti és összehasonlító verstani probléma kidolgozására, mint a balkáni irodalmak metrikai rendszerének tanulmányozása. Voigt Vilmos annak tudatában teszi meg felhívását, hogy egy ilyen tipológiai rendszer kidolgozása csakis egységes módszertani és fogalmi bázisra épülő nemzetközi tudományos együttműködés alapján valósítható meg.

Voigt Vilmos tanulmánya úgy tekinthető, mint ennek a közös tudományos vállalkozásnak a nagyformátumú nyitánya: szigorú rendszerbe foglalja azokat az elméleti szempontokat, amelyek a metrikai rendszer fogalmának komplex meghatározásához és differenciált alkalmazásához szükségesek, s összehasonlító szempontból rendszerezi azokat az elméleti kutatásokat és rendszereket, amelyek kiindulópontként felhasználhatók az eljövendő tipológiai kutatásokban.

Han Anna

Rózsa Olga: T. S. Eliot fogadtatása Magyarországon

Budapest, 1977, Akadémiai Kiadó, 180 p. (Modern Filológiai Füzetek 28.)

Az Akadémiai Kiadó gondozásában megjelenő *Modern Filológiai Füzetek* sorozat már eddig is több kötetével hívta fel magára a szakma művelőinek figyelmét. A sorozatban megjelenő tanulmányok egyenletesen magas színvonalra, tematikai változatosságra, filológiai pontosságra mind olyan tényezőkre, amelyek nagymértékben hozzájárulnak a kötetek népszerűségéhez, sikeréhez. A tanulmányok szerzői, általában az adott téma szakértői, a sorozat révén lehetőséget kapnak arra, hogy a saját filológiai kutatásaikban elért eredményeiket hozzáférhetővé tegyék irodalmár kollégáik számára is. Az előzőekben kifejtettek alapján érthető, hogy a sorozat minden új kötetét felfokozott várakozás előzi meg. Rózsa Olga tanulmánya, *T. S. Eliot fogadtatása Magyarországon*, több szempontból is figyelemre méltó vállalkozásnak tűnik. T. S. Eliot személye már önmagában is garancia arra, hogy az érdeklődést felkeltse; Eliot korunk angol irodalmának egyik központi alakja, költő, drámaíró és kritikus tevékenysége döntő módon járult hozzá az angol, illetve a világirodalom fejlődéséhez. Művészi pályájának megítélése azonban már korántsem olyan egyértelmű, egységes, mint költői és irodalomszervezői nagyságának elfogadása: a kritikák az egekig való magasztalás és a sárbataposás végletei között ingadoznak. Rózsa Olga tanulmánya bizonyos szempontból úttörő vállalkozásnak minősül, mert első alkalommal tarthatunk egy olyan könyvet a kezünkben, amelyik az Eliot-kritika magyar vonatkozású kérdéseit próbálja rendszerbe foglalni. A kötet első része, *T. S. Eliot a magyar kritika tükrében*, gyakorlatilag a magyarországi T. S. Eliot-kritika történeti áttekintését, elemzését és periodizálását adja (a II. világháború előtti vallásos és polgári kritika, majd az 1945 utáni kritikai vélemények változása, a marxista Eliot-kritika fejlődése).

A tanulmány második része, *T. S. Eliot magyarul*, módszerét tekintve részben eltér az első rész kidolgozásánál alkalmazott kronologikus áttekintéstől. Az elsőként magyarra fordított Eliot-versek (*A víziló*, Képes Géza, 1937) bemutatása után a szerző elsősorban a fontosabb műfordításokat veszi sorra, előtérbe helyezve azokat az eseteket, amikor az adott műnek kettő, illetve ennél több fordítása is rendelkezésre áll. A különböző változatok, az egyes költők, műfordítók sajátos költői megoldásainak egymás mellé állítása, illetve a fordítók Eliottal kapcsolatos véleményének bő idézése, egyrészt alkalmas arra, hogy az eredeti verziókkal való összevetés révén átfogó képet nyerjünk a magyar költők Eliothoz való viszonyáról, másrészt a különböző fordításváltozatok alapanyagot nyújtanak a szerző számára egy alapos és részletes összehasonlító műfordítás-kritika kidolgozásához. Rózsa Olga, aki egyébként könyvében több helyen is bizonyítja az angolszász Eliot-irodalomban való tájékozottságát és az Eliot-versek igen alapos ismeretét, bátran bírál, ha erre szükség van: a hibás, téves értelmezésekre, megoldásokra felhívja a figyelmet. A második rész legértékesebb fejezete a 8. számú: *A. The Waste Land magyarul* (a tanulmány e fejezete egyébként része volt a szerző 1970-ben a KLTE Angol Tanszékén benyújtott egyetemi szakdolgozatának), amelyben a Vas István és Weöres Sándor által lefordított változatok összevetésével és alapos elemzésével, a két magyar költő Eliothoz való viszonyának bemutatásával a magyarországi műfordítás-kritika értékes adalékkal gazdagodott. A kötet részletes bibliográfia egészíti ki, amelyben a magyarra fordított Eliot-alkotások átfogó listáját a magyar Eliot-kritika (cikkek, tanulmányok, recenziók, vallomások) könyvészeti adatainak kronologikus felsorolása zárja le. A szakmai közönségen kívül a könyvet tudjuk ajánlani mindazoknak, akik szeretnék alaposabban megismerkedni Eliot költői világával, illetve akiket a műfordítással kapcsolatos általános és gyakorlati problémák mélyebben érdekelnek. A tanulmányban fölvetett, de részletebben ki nem dolgozott problémákat érdemesnek tartjuk arra, hogy a későbbiekben a további kutatás tárgyát képezzék.

Fukász György

VIII. Internationaler Kongress der Slawisten. Zagreb, 3.—9. September 1978. Herausgegeben von L. Hadrovics, A. Hollós — VIII. Международный съезд славистов. Загреб, 3—9 сентября 1978 г. Под редакцией Л. Хадрович[а], А. Холлош[а]. Budapest, 1978, Akadémiai Kiadó, 404, l.

A kötet a hazai akadémiai könyvkiadás 150-ik évfordulójának évében, 1978-ban jelent meg, a zágrábi, VIII. nemzetközi szlavista kongresszusra készült. A kötet 34 magyar, többségükben kongresszusi résztvevő — nyelvész, irodalmár, történész — cikkét tartalmazza. A közlemények szám szerint így oszlanak meg: nyelvészet: 14, irodalom: 17, szlavisztikatörténet, történelem: 3.

A nyelvészeti cikkek három fő kérdéssel foglalkoznak: a magyar és a szláv nyelvek kölcsönhatásával; a szláv nyelvek történetének egyes konkrét kérdéseivel, frazeológiával, stilisztikával, mondatannal; a magyar szlavisztikával és az általános nyelvészettel.

Az irodalmárok a fő figyelmet mindenekelőtt azokra a műfajelméleti kérdésekre fordították, amelyek a regény műfajával függnek össze. Cikkeiket a különböző szláv nyelvű, az orosz, az ukrán, a szerb-horvát, a lengyel irodalom kérdéseinek szentelték, valamint Közép-Európa keleti része és Kelet-Európa irodalmi fejlődése általános, közös tendenciáinak, s a magyar irodalomnak a szomszédos szláv nyelvű országok irodalmi fejlődésére gyakorolt hatásának.

A történelmi tárgyú cikkek szerzői a hazai szlavisztika fejlődésének kérdéseivel és az orosz-országi forradalmi eszmék kérdéseivel foglalkoznak.

A nemzetközi szlavisztikai kongresszusokat ötévenként szokták tartani.

Az eddig megtartott nemzetközi szlavista kongresszusok helye és időpontja: I.: Prága, 1929, II.: Varsó, 1935, III.: Belgrád, 1953 (a háborús események miatt került sor erre a pótkongresszusra), IV.: Moszkva, 1958, V.: Szófia, 1963, VI.: Prága, 1968, VII.: Varsó, 1973, VIII.: Zágráb, 1978.

Az egyes nemzetek szlavisztikai bizottságai, szlavistái külön kiadvány(ok)ban jelentetik meg a kongresszusok alkalmából előadásait, korreferátumaikat, tanulmányaikat, cikkeiket. A magyar szlavisták cikkeit a címben szereplő kötetben tette közzé az Akadémiai Kiadó. Kár, hogy a kötet időben nem jutott el a kongresszus külföldi résztvevőjéhez, hanem csak az előadások különlenyomatai, amiket a magyar küldöttség tagjai vittek magukkal a kongresszusra.

A VIII., zágrábi nemzetközi szlavisztikai kongresszusra népes magyar küldöttség utazott, kb. 25 fő. A kongresszust 1978. szeptember 3—9-ig tartották Zágrábban. A magyar delegáció tagjai közül a következők tartottak előadást: Dezső László, Gereben Ágnes, Király Gyula, Király Nyina, Király Péter, aki a beteg Hadrovics László helyett a küldöttség vezetője volt, Kiss Lajos, Kovács Árpád, Kun Miklós, Meszerics István, Morvay Károly, Nyomárkay István, Papp Ferenc, Péter Mihály, Póth István, Rév Mária, Scher Vera, Szatay László, Szilárd Léna, Tétényi Mária. A kongresszuson részt vett még: Hollós Attila, Mokuter Iván, Vujicsics D. Sztóján, Bojtár Endre, Juhász Péter és egy-két felsőbb évfolyamos hallgató.

A teljességre való törekvés igénye nélkül az alábbiakban néhány, általános érdeklődésre számot tartó cikket mutatunk be. A felsorolás sorrendje nem jelent okvetlen értékelést.

Hadrovics László a *barka, bolta, cifra, dijak, dijački, husar, mačka, nota, praznovati, prazniti* szerb-horvát szavak magyar nyelvből származó jelentés-átvételéről értekezik (59—69.). Király Péter a magyarországi szlovén nyelvjáráshoz szolgáltat adalékokat (125—140.). Póth István a magyarországi szlavisztika közel száz éves (1849—1945) történetét vázolja fel, tekinti át. Tanulmányában elsősorban Ferencz Józseffel, Asbóth Oszkárral (1852—1920), Margalits Edével, Szegedy Rezsővel (1873—1922), Bajza Józseffel (1885—1938), Melich Jánossal (1872—1963), Knieszsa Istvánnal (1898—1965), Bonkáló Sándorral (1880—1959), Laziczius Gyulával (1896—1957), Trócsányi Zoltánnal (1886—1971), Pável Ágostonnal (1886—1946), Hadrovics Lászlóval, Sziklay Lászlóval foglalkozik részletesebben a jelzett időszakban. Ha nem is teljes a kép, az részben a terjedelem szabta keretekkel (257—264.) s a cikk úttörő voltával magyarázható. A felvázolásban a szerző a tárgyalta mellett megemlíti a hazai szlavisztika néhány más képviselőjét is (pl. Balczyk Emilt, Úrhegyi Emiliát, Gáldi Lászlót, Tamás Lajost). Kiss Lajos vizsgálódásában megpróbálja kimutatni a szláv hatást tizenöt magyar helynév esetében a török uralom idején (141—147.). Papp Ferenc azt vizsgálja orosz és magyar nyelvi anyagon, hogy hol húzódik a határ a felszíni és mélystruktúrák között (237—241.). Péter Mihály cikkében

(243–255.) a modern orosz irodalmi nyelv idegen eredetű szókincsének funkcionális státuszával foglalkozik, s arra a megállapításra jut, hogy az idegen eredetű szavak funkcionális státuszukat tekintve a mai orosz szókincs nagyon heterogén rétegét képviselik. Dezső László az általános diakrón tipológiának és a szláv összehasonlító-történeti nyelvtannak a kérdéseit tárgyalja (9–16.). (Lásd bővebben a szerzőnek az orosz nyelvtani rendszer tipológiai jellemzésével – diakrónia és szinkrónia – foglalkozó, megjelenő könyvében.) Dombrovsky József fejtegetése a nyelvről és az időről, az időszerű (aktuális) nyelvről mint a nyelv genetikus és azáltal ontologikus alajáról szól (17–23.). Tatár Béla a mai orosz nyelvben a frazeológiai szinonimák dominánsa kiemelésének, kiválasztásának problémáját tárgyalja (339–351.). Fried István a kelet-közép-európai történelmi regény kutatásához ad adalékokat közleményében (25–37.). Deákné Zöldhelyi Zsuzsanna a XX. század eleji orosz próza „sztilizálási” problémáját vizsgálja, s arra a végső következtetésre jut, hogy ez a téma bonyolult és kevésbé van feldolgozva (389–402.). Rév Mária a XIX–XX. századi orosz elbeszélés újdonságát s a szláv és az európai novellisztika fejlődésére gyakorolt hatását elemzi (265–272.). Közismert, hogy a XIX. és XX. század határán Csehov volt az orosz elbeszélés megújításának egyik legragyogóbb kifejezője, s milyen nagy hatást gyakorolt kora és az utókor számos írójára, s a XX. század egyik legkedveltebb, legolvasottabb, felülmúlhatatlan és egyetemes írója maradt. Sziklay László *Ady és a szomszédaink* címen értekezik, s Ady hatását és az Ady-képet vázolja fel (307–324.). Tétényiné Halász Mária az ókori költészet szerepét mutatja be a XVIII. századi orosz irodalom fejlődésében Horatius költészetén keresztül (353–365.). Székely Nyina a Vaszilij Suksin munkásságában kimutatható Lev Tolsztoj-hagyomány kérdéséhez fűzi mondanivalóját (297–306.). Szilárd Léna *Antik Lenora a XX. században. (Az orosz szimbolizmus ókori örökségének kérdéséhez)* címen végez eszmefuttatást cikkében (325–337.). (A témáról bővebben ír a Studia Slavica-ban megjelenő tanulmányában.) Meszerics István a világ művészi interpretálását, a szerző társadalmi és szellemi álláspontját kíséri figyelemmel Tolsztojnál és Dosztojevszkijnél (195–204.). Király Gyula Dosztojevszkij regényeinek nem deklarált (nem kinyilvánított, nem bevallott) szerzője (a szerző, az elbeszélő, a hős az elbeszélés sférájában) címen tette közzé fejtegetéseit (105–114.). Kovács Árpád Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényének poétikájáról, Dosztojevszkij műfaji gondolkodásának problémájáról ír (149–164.). Scher Vera az ukrán irodalomnak a XIX. és XX. század határán végbement magyarországi megismertetéséről, elterjesztéséről és fogadtatásáról számol be (281–288.). Misley Pál a XIX. század végi, XX. század eleji ukrán lírai költészet szimbolista irányzataiba ad betekintést (205–214.).

A nem említett szerzők cikkei is sok hasznos és tanulságos megállapítást tartalmaznak.

A kötet közleményei azt tanúsítják, hogy a hazai szlavisztika sok képviselője méltó módon készült, és igyekezett hozzájárulni a VIII., zágrábi nemzetközi szlavista kongresszushoz és annak munkájához.

Kár, hogy a kötet túl drága (470 Ft-ba kerül), s ezért még a szakemberek sem veszik meg, pedig számukra nélkülözhetetlen.

Sajnos, a kötet ára nem szerepel a könyvön, nyomdai impresszum, kolofon sincs a könyvben.

Úgy látszik, hogy a két szerkesztő és az orosz anyanyelvi lektor figyelmét elkerülte, hogy a pod redakcijej után a neveket birtokos esetben kellett volna tenni. (Ezt az ismertetés elején pótoltuk.)

Örvendek, hogy kevés sajtóhibát, nyomdahibát, szerkesztési hibát találtunk a könyvben (pl. 3., 141., 237., 241., 341. l.).

Kovács Zoltán

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

<i>Ференц Фехер — Агнеш Хеллер: Необходимость и неререформируемость эстетики</i>	215
<i>Андраш Вереш: К истории марксистской психологии литературы (20-е гг. нашего столетия)</i>	229
<i>Лена Силард: Миф о Лаодамии в XX веке</i>	246
<i>Жужа Зельдхейи: Степной Король Лир (традиции и реминисценции в поздней прозе Тургенева)</i>	263
<i>Денеш Золтаи: Страдание и величие Э. Т. А. Гофмана</i>	283
<i>Петер Балашша: Метаморфоза романа и Воспитание чувств</i>	296
<i>Петер Эгри: Лирическая трагикомедия Чехова</i>	322
<i>Иштван Фодор: Идеальный путь французского авангарда в период между двумя мировыми войнами</i>	341

Сообщения

<i>Петер Надь: „Посланник французской литературы в Венгрии.“ Альберт Дердяи, эссеист и переводчик</i>	363
<i>Ференц Земплени: Утраченная идиллия и кризис пасторали (заметки к поэме Гонгоры Полифем)</i>	367
<i>Ласло Ференци: Андре Шенье и его критики</i>	385
<i>Ленке Бизам: Эссе-элегии Валтера Бенямина</i>	393
<i>Эндре Терек: Лев Толстой (миропонимание и форма романа)</i>	410
<i>Габор Мисоглад: Теоретическая деятельность Евгения Шмитта</i>	417
<i>Петер Милошевич: Практическая деятельность Евгения Шмитта</i>	420

Обзоры

<i>Sárkány Oszkár válogatott tanulmányai (Габор Бенедек)</i>	425
<i>Honti János: Studies in Oral Epic Tradition (Вильмош Фокт)</i>	426
<i>Literatura rosyjska w zarysie (Андраш Золтан)</i>	428
<i>„Sorssotok előre nézzétek“ (Имре Вереш)</i>	429
<i>Köpeczi Béla: „Magyarország a kereszténység ellensége“ (Гизелла Кешерю)</i>	432
<i>Pete István: Az időviszonyok kifejezése az orosz nyelvben a magyar nyelv tükrében (Янош Хорват — Бела Татар)</i>	433
<i>Jost Herman: Der frühe Heine (Иштван Гомбоц)</i>	436
<i>Историзм и критика (Аттила Торони)</i>	438
<i>Е. М. Мелетинский: Поэтика мифа (Эржебет Каман)</i>	442
<i>Шекспир в новом одеянии (Роберт Криштоф)</i>	445
<i>The Structure and Semantics of the Literary Text (Анна Хан)</i>	448
<i>Rózsa Olga: T. S. Eliot fogadtatása Magyarországon (Дердь Фукас)</i>	452
<i>Hungaro-Slavica 1978 (Золтан Ковач)</i>	453

SOMMAIRE

É t u d e s

<i>Ferenc Fehér — Ágnes Heller</i> : Le caractère indispensable et irréformable de l'esthétique	215
<i>András Veres</i> : Contribution à l'histoire de la psychologie littéraire marxiste (dans les années 20 de notre siècle)	229
<i>Léna Szilárd</i> : Le mythe de Laodamie au XX ^e siècle	246
<i>Zsuzsa Zöldhelyi</i> : <i>Le Roi Lear du steppe</i> (Les variations de la tradition et de la citation dans les nouvelles tardives de Tourguéniev)	263
<i>Dénes Zoltai</i> : La souffrance et la grandeur de E. T. A. Hoffmann	283
<i>Péter Balassa</i> : La métamorphose du roman et l' <i>Éducation sentimentale</i>	296
<i>Péter Egri</i> : La tragi-comédie lyrique de Tchekhov	322
<i>István Fodor</i> : L'itinéraire idéologique de l'avant-garde française entre les deux guerres	341

C o m m u n i c a t i o n s

<i>Péter Nagy</i> : "L'ambassadeur de la littérature française en Hongrie". Albert Gyergyai, l'essayiste et le traducteur	363
<i>Ferenc Zemplényi</i> : La crise de l'idylle perdue et de la pastorale (Remarques à propos du poème <i>Fábula de Polifemo y Galatea</i> de Góngora)	367
<i>László Ferenczi</i> : André Chénier et ses critiques	385
<i>Lenke Bizám</i> : Les élégies-essais de Walter Benjamin	393
<i>Endre Török</i> : Lev Tolstoï (Conscience du monde et forme des romans)	410
<i>Gábor Miszoglád</i> : L'oeuvre théorique de Jenő Schmitt	417
<i>Péter Milosevits</i> : L'activité pratique de Jenő Schmitt	420

R e v u e

Sárkány Oszkár válogatott tanulmányai (<i>Gábor Benedek</i>)	425
Honti János: Studies in Oral Epic Tradition (<i>Vilmos Voigt</i>)	426
Literatura rosyjska w zarysie (<i>András Zoltán</i>)	428
„Sorsotok előre nézzétek” (<i>Imre Vörös</i>)	429
Köpeczi Béla: „Magyarország a kereszténység ellensége” (<i>Gizella Keserű</i>)	432
Pete István: Az időviszonyok kifejezése az orosz nyelvben a magyar nyelv tükrében (<i>János Horváth — Béla Tatár</i>)	433
Jost Hermand: Der frühe Heine (<i>István Gombocz</i>)	436
Historicité et critique (<i>Attila Toronyi</i>)	438
E. M. Мелетинский: Поетика мифа (<i>Erzsébet Kálmán</i>)	442
Une nouvelle traduction des sonnets de Shakespeare (<i>Róbert Kristóf</i>)	445
The Structure and Semantics of the Literary Text (<i>Anna Han</i>)	448
Rózsa Olga: T. S. Eliot fogadtatása Magyarországon (<i>György Fukász</i>)	452
Hungaro-Slavica 1978 (<i>Zoltán Kovács</i>)	453

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Marton Andor

A kézirat nyomdába érkezett: 1979. V. 26. — Terjedelem: 21,7 (A/5) ív
79.7189 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

AZ AKADÉMIAI KIADÓ NYELVTUDOMÁNYI FOLYÓIRATAI

MAGYAR NYELV

Felelős szerkesztő: BENKŐ LORÁND

Témaköre: a magyar nyelvvel kapcsolatos elméleti és gyakorlati kérdések a szó- és szólásmagyarázatoktól kezdve a nyelvtörténet különböző ágain, a névtudományon, a nyelv művelésén, a nyelvjárások feldolgozásán át a régi és népnyelvi adatközlésig, valamint a magyar nyelv tudomány történetéig

Megjelenik évente 1 kötet 4 füzetben · Évi előfizetési ára 64,— Ft

MAGYAR NYELVŐR

Felelős szerkesztő: LŐRINCZE LAJOS

Témaköre: a nyelv művelés elvi és gyakorlati kérdései, útmutatások időszervi és vitás nyelvhelyességi és helyesírási kérdésekben, a nyelv tudomány legfontosabb eredményei, mai és régi irodalmunk nyelve, stílusa, szó- és szólásmagyarázatok.

Megjelenik évente 1 kötet 4 füzetben · Évi előfizetési ára 40,— Ft

NYELVTUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK

Felelős szerkesztő: HAJDÚ PÉTER

Témaköre: finnugor nyelvészeti és általános nyelvészeti, fonetikai kérdése

Megjelenik évente 1 kötet 2 füzetben · Évi előfizetési ára 56,— Ft



AKADÉMIAI KIADÓ

A folyóiratok előfizethetők az Akadémiai Kiadónál (1054 Budapest, Alkotmány u. 21.) és a Posta Központi Hírlap Irodánál (1051 Budapest, József nádor tér 1.)

IRODALOMTÖRTÉNETI KÖZLEMÉNYEK

**A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének folyóirata**

Főszerkesztő: KLANICZAY TIBOR

Elvi, történeti, esztétikai elemző dolgozatok
a magyar irodalomtörténet köréből
Ismeretlen dokumentumok publikálása
Irodalomtörténeti kiadványok ismertetése
Az Intézetben és a magyar irodalomtörténetírás
más műhelyeiben folyó kutatások bemutatása

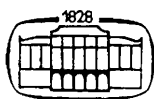
Megjelenik évente egy kötet 6 füzetben

Évi előfizetési ára: 90,— Ft

Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál
(1051 Budapest, József nádor tér 1.)

Kiadja az

AKADÉMIAI KIADÓ



A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei

Felelős szerkesztő Szabolcsi Miklós

A folyóirat legfontosabb feladata, hogy az Osztályhoz tartozó tudományterületek új kutatási eredményeit tartalmazó, átfogó igényű tanulmányokat közöljön, ismertesse az Osztály szervezeti életét.

Megjelenik évente 1 kötet 4 füzetben

Évi előfizetési ára 84,— Ft



Akadémiai Kiadó, Budapest

TARTALOM

Tanulmányok

<i>Fehér Ferenc—Heller Ágnes: Az esztétika nélkülözhetetlensége és megreformálhatatlansága</i>	215
<i>Veres András: A marxista irodalomlélektan történetéhez (századunk húszas éveiben)</i>	229
<i>Szilárd Léna: A Laodameia-mítosz a XX. században</i>	246
<i>Zöldhelyi Zsuzsa: A puszta Lear királya (A hagyomány és az idézet változatai Turgenyev kései kisprózájában)</i>	263
<i>Zoltai Dénes: E. T. A. Hoffmann szenvedése és nagysága</i>	283
<i>Balassa Péter: A regény átváltozása és az Érzelmek iskolája</i>	296
<i>Egri Péter: Csehov lírai tragikomédiája</i>	322
<i>Fodor István: A francia avantgardizmus eszmei útja a két világháború között</i>	341

Közlemények

<i>Nagy Péter: „A francia irodalom magyarországi nagykövete.” Gyergyai Albert, az esszéíró és műfordító</i>	363
<i>Zemplényi Ferenc: Az elveszett idill és a pasztorál válsága (Megjegyzések Góngora Fábula de Polifemo y Galatea című költeményéről)</i>	367
<i>Ferenczi László: André Chénier és kritikái</i>	385
<i>Bizám Lenke: Walter Benjamin esszé-elégiai</i>	393
<i>Török Endre: Lev Tolsztoj (Világtudat és regényforma)</i>	410
<i>Miszoglád Gábor: Schmitt Jenő elméleti munkássága</i>	417
<i>Milosevits Péter: Schmitt Jenő gyakorlati tevékenysége</i>	420

Szemle

<i>Sárkány Oszkár válogatott tanulmányai (Benedek Gábor)</i>	425
<i>Honti János: Studies in Oral Epic Tradition (Voigt Vilmos)</i>	426
<i>Literatura rosyjska w zarysie (Zoltán András)</i>	428
<i>„Sorsotok előre nézzétek” (Vörös Imre)</i>	429
<i>Köpeczi Béla: „Magyarország a kereszténység ellensége” (Keserű Gizella)</i>	432
<i>Pete István: Az időviszonyok kifejezése az orosz nyelvben a magyar nyelv tükrében (Horváth János—Tatár Béla)</i>	433
<i>Jost Hermant: Der frühe Heine (Gombocz István)</i>	436
<i>Történetiség és kritika (Toronyi Attila)</i>	438
<i>E. M. Мелетинский: Поэтика мифа (Kámán Erzsébet)</i>	442
<i>Shakespeare új ruhája (Kristóf Róbert)</i>	445
<i>The Structure and Semantics of the Literary Text (Han Anna)</i>	448
<i>Rózsa Olga: T. S. Eliot fogadtatása Magyarországon (Fukász György)</i>	452
<i>Hungaro-Slavica 1978 (Kovács Zoltán)</i>	453

Ára: 32,— Ft

Előfizetési ára egy évre: 64,— Ft

INDEX: 25 287
ISSN 0015-1785